

Université de Montréal

Le rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah :  
le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary

par Gabriel Paquin-Buki

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

Août 2017

© Gabriel Paquin-Buki, 2017

## Résumé

Le rire associé à la tragédie est un sujet délicat, car il peut facilement basculer dans l'obscène ou le scandaleux. Cela est particulièrement vrai lorsque l'événement en question constitue ce qui est souvent considéré comme l'une des plus grandes catastrophes qu'ait connue l'humanité moderne : la Shoah. La violence inouïe des atrocités perpétrées n'a toutefois pas empêché certaines manifestations du rire dans la représentation du génocide juif. On retrouve notamment en littérature quelques exemples de manifestation d'un rire particulier, qualifié de « blanc » par Michel Tournier, qui accompagne la constatation lucide des illusions qui régissent un monde désormais perçu comme dérisoire. Mais à la vue du néant, celui qui rit de ce rire blanc s'oppose au désespoir et pose la première pierre d'un monde nouveau. Le but du présent travail est de relire trois textes issus de la littérature de la Shoah en les abordant sous l'angle de ce rire iconoclaste et profond, afin d'en évaluer les bienfaits, aussi bien pour les auteurs que pour les lecteurs. Nous retraçons ainsi des incarnations de ce rire blanc chez Germaine Tillon, Elie Wiesel et Romain Gary. Bien que les parcours de ces trois auteurs soient très différents, un même rire lucide et salvateur accompagne leur vision de la Shoah et constitue un vecteur important dans la conservation de la mémoire des victimes. Leurs textes deviennent ainsi des symboles de résilience et d'audace, et leur approche singulière favorise la réactualisation de plusieurs questionnements non résolus entourant la déroute humaine qui a rendu possible l'existence de l'univers concentrationnaire.

**Mots-clés :** rire, rire blanc, humour, Shoah, mémoire, transmission, résilience, représentation

## **Abstract**

Comedy too closely associated to tragedy is a sensitive subject matter, as it can quickly veer towards the obscene or the scandalous. Nowhere is this more evident than with events surrounding the Shoah, one of the worst calamity known to modern mankind. Despite the monstrous atrocities of the slaughter, humour has somehow emerged in certain depictions of the Holocaust. Literature, for instance, offers up examples of what Michel Tournier terms “white laughter”, the sort of laughter arising from a clear-eyed awareness of the illusions which rule the absurd world one will henceforth inhabit. In the face of nothingness, white laughter rises up in protest against despair and thus begins laying the foundation for a new world. This thesis aims to revisit three works from the literature of the Shoah in terms of their representation of this deep, sacrilegious laughter in order to assess what good may have come from it, for its authors as well as for its readers. In the writings of Germaine Tillon, Elie Wiesel and Romain Gary, this type of gallows humour simultaneously allows a clear-eyed look at the reality of the Shoah and, ultimately, proves to be one of its saving graces by preserving the memory of its victims. These authors’ very divergent paths meet at the crossroads of remembrance and their writings become symbols of resiliency and bravery, as they facilitate a renewed consideration of the unresolved questions stemming from the human moral collapse which enabled the very existence of the prison camps.

**Keywords:** laughter, white laughter, humor, Shoah, memory, transmission, resiliency, representation

# Table des matières

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Remerciements .....	iv
Introduction .....	1
Chapitre 1 – <i>Le Verfügbar aux Enfers</i> (Germaine Tillion) .....	13
1.1 – L’art et l’humour dans les camps .....	13
1.2 – La richesse d’une œuvre littéraire concentrationnaire .....	19
1.3 – Le rire blanc : solidarité, survie, résistance et espoir .....	29
Chapitre 2 – <i>Les portes de la forêt</i> (Elie Wiesel) .....	40
2.1 – La littérature et le rire des survivants .....	40
2.2 – Le rire blanc dans <i>Les portes de la forêt</i> .....	47
2.3 – Rebâtir la mémoire brisée .....	62
Chapitre 3 – <i>La danse de Gengis Cohn</i> (Romain Gary) .....	67
3.1 – Le rire des passeurs de témoin .....	67
3.2 – Gengis Cohn : le rire entre les dents .....	79
3.3 – Le sourire du <i>khassid</i> , tourné vers la postérité .....	96
Conclusion .....	101
Bibliographie .....	109

# Remerciements

Je n'aurais jamais pu mener à terme l'écriture de ce mémoire sans l'aide précieuse de plusieurs personnes.

Merci à mes directrices de recherche, Barbara Agnese et Marie-Hélène Benoit-Otis, pour leurs relectures attentives, leur incroyable patience et leurs nombreux encouragements. Sans elles, j'en serais encore à rédiger l'introduction.

Merci à ma très chère mère, qui a fait office de réviseuse, de correctrice et de motivatrice à chaque étape de ce travail, et ce, avec des disponibilités avoisinant les 24/7.

Merci à Vanessa Marcoux, qui a subi les contrecoups que peut occasionner le travail d'écriture et qui n'a jamais ménagé ses encouragements.

Merci à tous ceux qui m'ont aidé à passer au travers de ce processus, particulièrement mon père, Maxime Buki, et mes amis, Jean-Philip Bernier, Jason English et Ariane Santerre.

Merci à Anne Pelletier pour la traduction du résumé.

Merci à Zoé Aqua, qui a été la première à m'offrir un verre une fois ma conclusion rédigée.

*Pourquoi s'intéresser à la littérature concentrationnaire? Parce qu'il y est question de l'essentiel. De ce qui demeure de l'homme quand tout s'écroule, de l'homme dépouillé, de l'homme arraché à la civilisation, à la société, à la morale. Or, tout témoignage d'une telle catastrophe [...] est toujours déjà une victoire, une façon de repousser les frontières du néant.*

– Luc Rassin<sup>1</sup>

## Introduction

Le rire anodin que l'on associe quotidiennement au bonheur, à la légèreté ou à la comédie ne représente que la pointe de l'iceberg du concept de rire, dont la profondeur et la richesse des occurrences se terrent en attendant de surgir aux moments les plus extrêmes de l'existence. Sa complexité est telle que depuis la Grèce antique, des dizaines de penseurs ont tenté, avec un succès variable, de le définir. Comportant de nombreuses facettes et pouvant se manifester dans les événements les plus tragiques, le rire est en effet difficile à circonscrire. C'est ce qui fait dire à Paul Valéry, à propos de l'humour : « Chaque proposition qui le contient en modifie le sens; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir<sup>2</sup>. »

Dans une forme de synesthésie associant rire et couleurs, les écrivains et les philosophes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ont à quelques reprises utilisé l'arc-en-ciel pour imager les différentes déclinaisons du rire et ainsi tenter d'en préciser le sens – un peu à la manière du célèbre rire jaune, qui proviendrait du teint jaunâtre des hépatiques lorsqu'ils se forcent à rire. On peut ainsi penser à l'humour noir développé par André Breton<sup>3</sup>, au rire rouge de la presse satirique française des années 1910<sup>4</sup>, au rire gris décrit par Aurélia Kalisky<sup>5</sup>, ou encore au rire rose et au rire blanc définis par Michel Tournier<sup>6</sup>. Ces qualificatifs visent souvent à aiguiller

---

<sup>1</sup> Luc Rassin, *L'écrivain et le dictateur* (Paris : Imago, 2008), 89.

<sup>2</sup> Paul Valéry, dans « *Faillite de l'humour?* » (enquête sur l'humour de René Crevel / Réponses de Paul Valéry, Tristan Tzara, Jean Paulhan, Max Jacob, Paul Dermée et Blaise Cendrars), *Aventure I* (novembre 1921) : 26-30, cité dans André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris : Le livre de poche, 1966), 11.

<sup>3</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris : Le livre de poche, 1966).

<sup>4</sup> La revue *Rire rouge* a été publiée de 1914 à 1919 et tirait son nom des violences qu'elle dénonçait par le rire.

<sup>5</sup> Aurélia Kalisky, « Mystères de la satire – Rire gris et humour barbare dans deux romans “après Auschwitz” », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, dir. Andréa Lauterwein (Paris-Tel Aviv : Éditions de l'éclat, 2009).

<sup>6</sup> Michel Tournier, *Le vent paralet* (Paris : Gallimard, 1977).

le lecteur vers l'émotion qui se cache derrière un certain type de rire, et contribuent à dissoudre l'association généralement tenue pour acquise qui le lie au plaisir. En effet, loin d'être toujours agréable à celui chez qui il survient, le rire l'est d'autant moins lorsqu'il cache derrière lui six millions de morts.

Rire et Shoah : la volonté de ne pas profaner la mémoire des victimes et de respecter celle des survivants aura fait de cette association comico-tragique un tabou pendant de nombreuses années suivant la Catastrophe. Peu à peu, toutefois, le rire a franchi certaines barrières qui paraissaient infranchissables et s'est frayé un chemin jusqu'au cœur des atrocités, où certaines formes d'humour étaient d'ailleurs déjà présentes. Dès les années 1960, cette façon d'observer la Catastrophe à travers le prisme du rire a généré des œuvres importantes pour le processus de transmission de la mémoire et celles-ci parsèment désormais la littérature et le cinéma de la Shoah.

Ce n'est toutefois que dans les années 2000 que la nécessité de traiter le sujet dans son ensemble et en profondeur est devenue évidente et que plusieurs essais critiques y ont été consacrés. Pour n'en donner que quelques exemples, notons premièrement les écrits de Joë Friedemann, l'un des auteurs qui se sont le plus attardés au rire tragique dans la littérature, notamment dans les textes d'Elie Wiesel et de Victor Hugo, et dans les textes bibliques. Dans *Le masque et la figure – Études sur le rire : la genèse, le rire noir, l'utopie, la Shoah* (2014), Friedemann étudie la manière dont le rire se manifeste dans *La Genèse* ainsi que chez Flaubert, Fourier, Weill et Langfus. Dans sa thèse intitulée *The ha-ha holocaust: Exploring levity amidst the ruins and beyond in testimony, literature and film* (2014), Aviva Atlani se penche quant à elle sur les possibilités sociales et politiques de l'humour juif à l'intérieur des camps, et sur la manière dont celui-ci a évolué après la guerre, chez les survivants et chez ceux que l'on dit de la deuxième et de la troisième génération. Avec une vision d'ensemble, *L'humour entre le rire et les larmes – Traumatismes et résilience* (2014) de Marie Anaut démontre le large ambitus de formes que peut prendre le rire, de l'Antiquité aux humoristes contemporains en passant par les grands écrivains des siècles derniers. Anaut fait ressortir qu'à chaque époque, le rire s'est présenté comme un allié important pour traverser des événements tragiques et vivre avec leurs conséquences. Finalement, *Rire et résistance – Humour sous le III<sup>e</sup> Reich* (2013) de Rudolph Herzog explore l'univers *underground* de

l'humour en Allemagne pendant l'époque nazie et en décortique les manifestations en les contextualisant. Il ne s'agit que d'un aperçu de la littérature écrite sur le sujet, mais ces exemples témoignent de l'engouement récent suscité par le rire lié à la tragédie. Le désir d'approfondir la question éthique entourant le rire dans les fictions post-Shoah se fait d'ailleurs particulièrement sentir depuis que Roberto Benigni a ouvert toute grande la porte au débat avec son film *La vita è bella* en 1998.

C'est cependant en 2009 que paraissait l'ouvrage qui constitue possiblement l'apport le plus important dans ce domaine. Simplement intitulé *Rire, Mémoire, Shoah* et dirigé par Andréa Lauterwein, cet ouvrage collectif recense une pléthore de procédés humoristiques et d'occurrences du rire en lien avec la Catastrophe, et ce, depuis la montée du nazisme dans les années 1930 jusqu'à tout récemment. Y sont traitées des œuvres aussi diverses que la poésie de Celan, les essais d'Adorno, le théâtre de Tabori, les écrits de Kertész ou le film de Benigni. Les différents auteurs s'interrogent sur la légitimité du rire ou du sourire qu'on y retrouve et s'emploient le plus souvent à en souligner les vertus. Par l'analyse de divers documents visuels, littéraires et cinématographiques, ils démontrent notamment à quel point l'humour a pu jouer un rôle salubre à l'intérieur des camps nazis et font ressortir son importance dans la lutte contre l'oubli des crimes passés. Les essayistes tentent également de délimiter les paramètres acceptables du rire post-Shoah, en ayant comme critères la conservation de la mémoire et le respect des victimes. Le « rire catastrophé<sup>7</sup> » dont il est question dans cet ouvrage, nous prévient-on, est loin d'être plaisant. Il est plutôt grinçant, satirique, macabre, dénonciateur, noir, ironique, résistant, choquant, et il pourrait rester en travers de la gorge du lecteur.

Pour illustrer ces rires qui provoquent le malaise, notons la pièce *Mein Kampf* (1987) de George Tabori, où un Hitler qui cohabite avec un Juif dans le but d'apprendre l'art de la peinture lui promet : « Quand mon temps viendra, je saurai te récompenser adéquatement. Je t'achèterai un four pour que tu aies chaud en hiver, et quand tu seras vieux, je te trouverai une solution finale<sup>8</sup>... » Pensons aussi, par exemple, au roman *Le nazi et le barbier* (1971)

---

<sup>7</sup> Andréa Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 106.

<sup>8</sup> George Tabori, *Mein Kampf*, trad. Armando Llamas (Arles : Actes Sud, 1987), 29.



d'Edgar Hilsenrath, où Max Schultz, personnage principal et ancien nazi, se défend des crimes commis pendant la guerre : « J'avais l'air juif moi-même [...] et c'est pourquoi il fallait que je tue mieux que tous les autres [...] mais crois-moi, Itzig. Je n'étais pas antisémite [...] J'ai seulement participé<sup>9</sup>. » Soulignons finalement ce passage d'*Être sans destin* (1998) d'Imre Kertész alors que le protagoniste vient tout juste de passer la sélection, qui s'effectuait immédiatement à l'arrivée des convois dans les camps : « Un vieil homme arrive : il l'envoie de l'autre côté, c'est clair. Un jeune : ici, avec nous. Un autre, ventru, sauf qu'il bombe le torse de toutes ses forces : en vain – mais non, le médecin l'a quand même envoyé ici, et je n'étais pas très satisfait parce que, pour ma part, je le trouvais plutôt âgé<sup>10</sup>. » Recensées dans *Rire, Mémoire, Shoah*, ces façons de traiter l'horreur en repoussant les limites de l'humour ont le plus souvent pour but de déstabiliser le lecteur tout en lui épargnant la cruauté des détails. Ces passages tentent d'exprimer l'inexprimable en détournant l'atroce par le rire, cette mise à distance dédramatisante qui permet d'éviter que l'horreur ne frappe le lecteur de plein fouet.

Dans ce dernier extrait, il est évident que le personnage de Kertész ne pense pas réellement que le ventru aurait dû mourir. Mais en présentant les choses avec une naïveté feinte qui, d'une certaine façon, encourage le meurtre, l'auteur provoque un choc chez le lecteur qui est plutôt habitué à l'immédiate condamnation du procédé entourant la sélection. Celui-ci n'a ainsi pas d'autre choix que de s'interroger sur ce qu'il a lu, prévenant par là une cristallisation de la mémoire de la Shoah. « Le sentiment d'ambivalence empêche donc [le lecteur] de se réfugier dans les conformismes de la mémoire et actualise la nature scandaleuse de l'événement en son corps même<sup>11</sup>. » En faisant d'une pierre deux coups, le message véhiculé par la fausse naïveté du protagoniste crée un plus grand choc et donc une plus grande réflexivité chez le lecteur, mais également, il facilite son articulation par l'écrivain. Les passages cités de Tabori et d'Hilsenrath relèvent quant à eux plutôt de l'humour noir,

---

<sup>9</sup> Edgar Hilsenrath, *Le nazi et le barbier*, trad. Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb (Rayol-Canadel-sur-Mer : Attila, 2010), 171.

<sup>10</sup> Imre Kertész, *Être sans destin*, trad. Natalia et Charles Zaremba (Paris : 10/18, 1998), 122.

<sup>11</sup> Andréa Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 234.

« par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité<sup>12</sup> ». Ce procédé a été utilisé par bon nombre d'écrivains, tantôt pour pointer la déresponsabilisation dont plusieurs membres du parti d'Hitler ou collaborateurs ont fait preuve après la guerre, tantôt pour s'assurer de la totale déconfiture de l'idéologie nazie. Cet humour peut parfois prendre des formes très brutales, comme pour faire affront à la violence perpétrée par le III<sup>e</sup> Reich. Toutefois, à la noirceur de cet humour s'oppose une autre forme de rire, beaucoup plus rare, que l'on pourrait qualifier de rire blanc. Celui-ci provient des abysses de ce monde, mais son écho est dirigé vers les cieux.

Les appellations « rire blanc » et « humour blanc » ont été employées pour la première fois par Michel Tournier dans son livre *Le vent paraclet*, paru en 1977<sup>13</sup>. Dans le chapitre intitulé « La dimension mythologique », Tournier désigne ainsi un humour qui n'est apparenté ni au rire quotidien décrit par Bergson – qu'il qualifie de rose et qui survient dans le cadre d'une société victime de sa propre mécanisation, « lorsque nous agissons comme des automates qui récitent leur programme, et non comme des êtres vivants en perpétuel état d'improvisation créatrice<sup>14</sup> » – ni à l'humour noir et macabre – « qui nargue la mort elle-même, mais sans l'arracher pour autant à ses cadres sociaux<sup>15</sup> ». L'humour blanc est beaucoup plus rare et se manifeste aux moments les plus tragiques de l'existence. Il se conçoit comme l'expression du métaphysicien parvenu au bout de cet « *instinctive, imperative [...] urge to get beyond uncertainty, to eliminate facitious appearance and thereby to approach [...] absolute reality*<sup>16</sup> ». L'accès à l'absolu provoque un rire métaphysique qui rapproche le comique horizontal du cosmique vertical, deux concepts généralement opposés qui se côtoient pourtant dans un seul et même éclat de blancheur. Ce rire, dit Tournier,

---

<sup>12</sup> Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 16.

<sup>13</sup> Tournier, *Le vent paraclet*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 196.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>16</sup> Kirsty Fergusson, « Metaphysical desires and ironist devices in the works of Michel Tournier », dans *Michel Tournier*, dir. Michael Worton (London-New York : Routledge, 1995), 90.

accompagne l'émergence de l'absolu au milieu du tissu de relativités où nous vivons. C'est le rire de Dieu. Car nous nous dissimulons le néant qui nous entoure, mais il perce parfois la toile peinte de notre vie, comme un récif la surface des eaux<sup>17</sup>.

Cette toile dont parle l'essayiste est double. C'est la toile du peintre qui, couche par couche, dissimule le vide par des couleurs socialement imposées. Mais comme l'explique Tournier, c'est aussi la toile « que nous sommes dressés à tisser<sup>18</sup> » et qui constitue un réseau de relations sociales dont nous ne pouvons nous extirper, car il nous apparaît comme tout à fait normal. C'est ce que Kirsty Fergusson nomme « *the “web” of social relativism*<sup>19</sup> » dans sa thèse « *La recherche de l'absolu* » in the works of Michel Tournier. Pour se déprendre de ces structures tenaces, il faut pouvoir accéder au rire de Dieu – conception partagée par Milan Kundera et Tournier –, qui rit « parce que l'homme pense et [que] la vérité lui échappe<sup>20</sup> ». L'art inspiré de ce rire « défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille<sup>21</sup> ». C'est le rire blanc, blanc comme la toile du peintre remise à nu, blanc comme « *the absolute (dialectical) truth*<sup>22</sup> ». Il est donné à certains humains d'accéder à ce rire de lucidité lorsque s'effacent peu à peu les conventions sociales et qu'émerge enfin pour eux la vraie nature (et la vraie signification) des choses dans ce qu'elle a d'éphémère et de dérisoire.

L'homme qui rit blanc vient d'entrevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses. Il sait tout à coup que rien n'a aucune importance. Il est la proie de l'angoisse mais se sent délivré par cela même de toute peur<sup>23</sup>.

Ce rire puissant, Tournier l'a rencontré chez Nietzsche, Léon Bloy ou Thomas Mann. Lorsqu'il retentit, la société n'existe plus. Elle n'est désormais qu'un voile levé sur la futilité de l'existence humaine, sur l'absurdité de la vie et du paraître, sur le néant qui constitue le début et la fin de toute existence, et sur l'absence de toute vérité. Chez l'être clairvoyant, le rire blanc apparaît précisément au moment où il s'impose comme la seule réponse à

---

<sup>17</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 198.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 298.

<sup>19</sup> Kirsty Ferguson, « “La recherche de l'absolu” in the works of Michel Tournier », (thèse de doctorat, University of London, 1991), 224.

<sup>20</sup> Milan Kundera, *L'art du roman* (Paris : Gallimard, 1986), 187.

<sup>21</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 189.

<sup>22</sup> Fergusson, *Le rire et l'absolu*, 229.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 193.

l'effondrement des certitudes sur lesquelles l'humanité s'est bâtie. Au désespoir et à la peur se substituent la lumière, le rire et la délivrance, comme le formule Fergusson : « *anguish at the sudden loss of what has been held to be real or of value, joy at the deliverance from what is suddenly revealed to be an artificial construction*<sup>24</sup> ».

Ainsi, au caractère presque apocalyptique du rire blanc s'ajoute un envers plus optimiste que confirme Tournier en citant cette phrase de Nietzsche : « Il faut avoir un chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile qui danse<sup>25</sup>. » Des profondeurs abyssales naît un rire dirigé vers les cieux et de la destruction naît l'inhérente reconstruction. Pour mieux concevoir ce principe, imaginons Noé sur son arche, seul au milieu d'un immense océan sans vie, mais à qui incombe la mission de tout recommencer, de tout reconstruire. Cette notion de re-création est, pour Judith Kauffmann, intrinsèque au rire blanc. De la constatation de l'effondrement de nos certitudes naît l'espoir de pouvoir les remodeler. C'est ce qu'elle développe dans son article « Horrible, humour noir, rire blanc »<sup>26</sup>, qui traite des formes d'humour dans la littérature de la Shoah des années 1960. Pour Kauffmann, le rire blanc est l'ultime affirmation de l'humain, mais qui déborde au-delà du tragique pour poser la première pierre d'un monde meilleur, ce qu'André Neher appelle « la première démarche après Auschwitz<sup>27</sup> ». Elle conçoit ce rire comme pointant vers l'avenir, « irrémédiablement soudé à l'humain transitoire<sup>28</sup> ».

Le concept de rire blanc proposé par Tournier, et notamment développé par Fergusson et Kauffmann, propose ainsi une sorte de rire à deux volets – soit la constatation du néant qui nous entoure, et la possibilité d'un monde meilleur qui découle de cette constatation. Ce sera notre point de départ pour l'analyse des différents cas de figure présentés dans ce travail. Ce concept hybride permettra d'apporter un éclairage nouveau à notre corpus et d'illustrer les particularités et les caractéristiques de certaines formes d'humour ou de rire qui se sont manifestées dans la littérature de la Shoah. Pour cela, nous nous pencherons sur trois œuvres

---

<sup>24</sup> Fergusson, *Le rire et l'absolu*, 226.

<sup>25</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 200.

<sup>26</sup> Judith Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 129-140.

<sup>27</sup> André Neher, *L'exil de la parole : du silence biblique au silence d'Auschwitz* (Paris : Seuil, 1970), 155.

<sup>28</sup> Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 137.

très différentes : *Le Verfügbar aux Enfers*<sup>29</sup> (1944) de Germaine Tillion, *Les portes de la forêt*<sup>30</sup> (1964) d'Elie Wiesel et *La danse de Gengis Cohn*<sup>31</sup> (1967) de Romain Gary. Ces textes relèvent de trois catégories distinctes, le premier ayant été écrit à l'intérieur d'un camp de concentration, le deuxième par un survivant des camps, et le troisième par un écrivain qui n'a pas connu les affres de la détention.

L'analyse du *Verfügbar aux Enfers* nous permettra dans un premier temps d'approfondir la question de l'art et de l'humour à l'intérieur même des camps, et d'obtenir un premier aperçu d'un rire qui surgit devant la mort. Nous verrons comment ce rire agit directement sur la possibilité d'un « après-Auschwitz » en ayant un impact sur la survie de ses lecteurs *in situ*. Dans un deuxième temps, nous analyserons la richesse de l'œuvre de Germaine Tillion (1907-2008). Cachée dans une boîte et aidée de ses codétenues de Ravensbrück, cette dernière a rédigé ce document hybride mêlant théâtre, poésie, chanson et informations précieuses sur le camp de concentration. Dans ce qu'elle sous-titre « opérette-revue en 3 actes », Tillion s'inspire de la culture populaire de l'époque pour parsemer son texte de références accompagnées de rimes qui aideront les détenues à le mémoriser. L'esthétique de la rime confrontait la barbarie militaire, et le mouvement mélodique incessant créé par ces « vers d'oreille » circulant entre les détenues s'opposait au mutisme de plusieurs d'entre elles ainsi qu'à la rigidité du camp. De plus, la mémorisation obligeait les prisonnières à un travail de mémoire, fort important quand on sait que certains rescapés sont revenus des camps amnésiques, conséquence d'un violent traumatisme. Finalement, nous observerons la façon dont Tillion, balayant du revers de la main les conventions sociales, a répondu à la déshumanisation nazie par l'autodérision. En effet, l'ethnologue a détourné le rire qui visait généralement les agresseurs et l'a porté sur elle-même et ses codétenues dans ce qui s'apparente à un comique cosmique. L'auto-ironie, tout en permettant de rester à l'abri des représailles de certains officiers qui ne supportaient pas d'être victimes de quolibets, était une façon de se voir avec une certaine distance, pour ainsi dire de l'extérieur. Alors que tout espoir s'effondrait peu à peu et que la fin était plus proche que jamais, le rire de Germaine

---

<sup>29</sup> Germaine Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers – Une opérette à Ravensbrück* (Paris : La Martinière, 2005).

<sup>30</sup> Elie Wiesel, *Les portes de la forêt* (Paris : Seuil, 1964).

<sup>31</sup> Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn*, (Paris : Gallimard, 1967).

Tillion fusait à travers les SS comme un moyen de survie permettant d'envisager la postérité. L'analyse du *Verfügbar aux Enfers* nous permettra de comprendre à quel point le rire était nécessaire aux persécutés de l'Allemagne nazie et comment l'autodérision, en un tel contexte, a pu revêtir l'aspect du rire blanc.

L'étude du roman *Les portes de la forêt* d'Elie Wiesel permettra d'aborder la question du rire chez les survivants de la Shoah. Rescapé des camps d'Auschwitz-Birkenau et de Buchenwald, l'auteur est connu internationalement pour son message d'espoir, de paix et de devoir de mémoire envers les victimes. Bien que souvent tragique, l'univers de Wiesel est empreint d'un rire franc. Pour l'auteur, il faut remonter aux sources de la judéité pour motiver la possibilité d'un rire après Auschwitz. La Bible raconte notamment l'histoire de Yitzhak, dont le nom signifie littéralement « il rira », et qui fut épargné du feu in extremis par un ange. Dans un entretien réalisé en 1969, Wiesel explique la signification qu'a pour lui ce passage biblique :

Yitzhak, le survivant de l'holocauste se souviendra toujours de ce qu'il a vu, il se souviendra toujours d'avoir vu son père, le couteau à la main, et la voix de Dieu ordonnant à son père au commencement de tuer son fils... Et malgré tout, Yitzhak, malgré tout, il sera capable de rire. C'est ce rire-là, que j'essaie, dans mes livres, dans mes contes de capter, et de transmettre<sup>32</sup>.

Quelque vingt ans après l'écriture du *Verfügbar aux Enfers* paraît *Les portes de la forêt*. Ces deux décennies d'écart ont considérablement modifié la façon dont le rire a pu s'immiscer dans la littérature de la Shoah. Alors qu'il faisait office de système d'autodéfense dans les camps, le rire devient après la guerre un prisme à travers lequel aborder l'Histoire et par lequel enclencher plus facilement un devoir de mémoire. À l'autodérision de Germaine Tillion s'est substitué un rire guttural très proche de la description que fait Tournier du rire blanc. L'incipit des *Portes de la forêt* en témoigne :

Imaginez une lutte à mort entre deux anges, celui de l'amour et celui de la colère, celui du mal et celui de la promesse, imaginez qu'ils arrivent tous deux à leurs fins, emportant chacun sa victoire finale; imaginez le rire qui s'élèverait au-dessus de leur

---

<sup>32</sup> Elie Wiesel, « *Élie Wiesel répond aux questions de Francine Kaufmann* », entretien diffusé sur les ondes de *Kol Israël*, section française, les 1<sup>er</sup> et 8 juillet 1969, dans la série *Cercles d'études juives – Auteurs juifs du xx<sup>e</sup> siècle*, 3, cité dans Joë Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel* (Paris : A.-G. Nizet, 1981), 28.

cadavre, comme pour leur dire : c'est votre mort qui m'a fait naître, je suis l'âme de votre conflit, son aboutissement aussi<sup>33</sup>.

On reconnaît la verticalité du rire blanc, ses caractéristiques abyssales et divines, ainsi que cette renaissance qui lui est intrinsèque. On constate aussi une remise en question du manichéisme religieux par la mort du bien et du mal. Wiesel, fort d'une éducation religieuse rigoureuse, n'aura pas été épargné par les questionnements envers Dieu, suscités par la mort absurde de tant d'êtres humains. Encore une fois, devant l'impasse que représente la croyance religieuse devant de telles atrocités, le rire se manifeste. C'est le rire de celui qui prend conscience du gouffre s'étendant à ses pieds, mais qui se libère du piège du désespoir en pouffant. C'est le cas du personnage de Gavriel dans *Les portes de la forêt*, dont le rire tonitruant résonne à plusieurs reprises. Par l'analyse du roman de Wiesel, nous verrons comment s'articule le rire de l'auteur et comment il témoigne de la seule réponse possible à la guerre. Nous aborderons ensuite la façon dont l'auteur, par ses références bibliques et culturelles juives, ancre son récit dans une tradition brisée par un génocide et, de ce fait, aide à sa reconstruction par le biais d'un pont placé entre l'avant- et l'après-Auschwitz.

Quelques années après la publication des *Portes de la forêt*, Romain Gary s'est rendu à Varsovie, où il habitait avec sa mère avant la guerre. Alors qu'il visitait le musée de l'Insurrection, il a vacillé et est resté vingt minutes inconscient au sol. À la suite de cet événement inattendu, il a entamé l'écriture de *La danse de Gengis Cohn*, achevé l'année suivante. D'une certaine façon, on peut dire que le rire qui surgit de ce roman est doublement né de la catastrophe, l'auteur s'étant effondré devant l'effondrement de la civilisation. L'étude de ce texte nous permettra d'abord d'analyser le rire chez les auteurs de la deuxième génération, Gary n'ayant jamais foulé le sol d'un camp nazi. Nous verrons par la suite comment l'auteur met à nu les illusions dont se pare la société d'après-guerre et qui mènent éventuellement à l'oubli des crimes. Le texte raconte l'histoire de Gengis Cohn, ancien comique juif victime des atrocités nazies qui revient hanter son bourreau sous la forme d'un *dibbuk*, cet esprit malin de la mythologie juive<sup>34</sup>. À l'histoire principale s'ajoute une critique

---

<sup>33</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 11.

<sup>34</sup> « Selon la théorie kabbalistique de la transmigration des âmes, un phénomène appelé *ibbour* peut opérer la jonction de l'âme d'un mort à celle d'un vivant, afin de renforcer ses vertus et de porter assistance à l'ensemble

virulente de l'art qui transforme les tragédies en toiles muséifiées, les faisant du même coup basculer du côté des événements classés. Pour éviter de tomber dans ce piège, Gary use du rire afin de favoriser une réflexivité du lecteur, sans enliser son sujet dans l'embellissement quasi inévitable d'une représentation de l'indicible. Bien que le moyen d'y parvenir soit bien différent, cette dénonciation de la culture poursuit le même objectif que celui d'Elie Wiesel : le devoir de mémoire. Car comme le dit si bien Cohn : « Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement<sup>35</sup>. » Le rire de Gary est toutefois généralement bien plus noir que celui de Wiesel, par exemple lorsqu'il fait dire à Cohn :

Je n'ai jamais pu supporter le bruit et toutes ces mères avec leurs gosses dans les bras, ça faisait un tam-tam terrible. Je ne veux pas paraître antisémite, mais rien ne hurle comme une mère juive lorsqu'on tue ses enfants. Je n'avais même pas de boules de cire, sur moi, j'étais complètement désarmé<sup>36</sup>.

Une bonne partie du roman est truffée de ce type de déclarations tantôt choquantes, tantôt dénonciatrices. Toutefois, au-delà de cette vulgarité de surface, *La danse de Gengis Cohn* réinvestit la culture juive démantelée par la Seconde Guerre mondiale. Pour ce faire, Gary introduit des aspects typiques de la tradition juive tels que le *dibbuk*, la présence rabbinique, la langue yiddish ou encore la *horà*, une danse traditionnelle juive. De plus, au chaos dans lequel est plongé le personnage principal vers la fin du roman et où se mêlent les atrocités perpétrées et à venir, Gary oppose ce que Kauffmann considère comme une incarnation fidèle du rire blanc de Tournier, et qui permet d'entrevoir un avenir pour le peuple juif :

Tiens, qu'est-ce que c'est? Un arc-en-ciel? Non, c'est le sourire du Juif *khassid* que les soldats allemands souriants tirent par la barbe, tourné vers la postérité, il est immortel, ce sourire, on doit enfin s'approcher de l'éternité<sup>37</sup>.

---

du peuple juif. Ce n'est, cependant, qu'à une époque plus tardive que les kabbalistes envisagèrent "l'union maligne", comme l'intrusion d'une âme corrompue dans le corps d'une personne qui aurait ouvert une brèche dans son intégrité, en commettant quelque péché. » Geoffrey Wigoder, *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme* (Paris : Cerf/Robert Lafont, 1996), 277.

<sup>35</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 30.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 23.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 345.



Ce sourire, c'est celui qui s'esquisse devant la perspective de reconstruction, intrinsèque au rire blanc. « Lorsque les lattes disjointes de la passerelle où chemine l'humanité s'entrouvrent sur le vide sans fond<sup>38</sup> », Gengis Cohn danse sa horà guerrière, sautant d'une planche à l'autre pour ne pas sombrer dans l'oubli.

L'étude de ces trois textes peu abordés par les essayistes offrira un aperçu d'un rire iconoclaste qui s'est développé au travers du processus de résilience imposé par les événements tragiques de la Shoah.

---

<sup>38</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

# 1. *Le Verfügbar aux Enfers* (Germaine Tillion)

*Notre tâche d'homme est de trouver les quelques formules qui apaiseront l'angoisse infinie des âmes libres. Nous avons à rendre la justice imaginable dans un monde si évidemment injuste, le bonheur significatif pour des peuples empoisonnés par le malheur du siècle. Naturellement, c'est une tâche surhumaine. Mais on appelle surhumaines les tâches que les hommes mettent longtemps à accomplir, voilà tout.*

– Albert Camus<sup>39</sup>

## 1.1 L'art et l'humour dans les camps

*Ils ne sont pas tous libres, ceux qui rient de leurs chaînes.*

– Gotthold Ephraim Lessing<sup>40</sup>

La « solution finale » peu à peu élaborée par le III<sup>e</sup> Reich, avait pour but l'éradication totale d'un peuple. Comme ce fut le cas lors de nombreux génocides, l'extermination de masse ne consistait pas seulement en la mort physique des individus, mais aussi en celle de leurs racines, de leur mémoire, de leur culture et de leur identité. En effet, bien qu'en 1933 le plan d'Adolf Hitler semblait se limiter à la purification de la race aryenne, notamment par l'éviction et l'expulsion des Juifs du sol allemand, il a manifestement évolué vers l'élaboration d'une annihilation de tout un peuple en oblitérant son passé, son présent et son avenir. Le meurtre systématique des nourrissons et des enfants ainsi que le traumatisme laissé aux éventuels survivants laissaient peu de place à une renaissance de la communauté juive européenne. De plus, les autodafés des œuvres d'auteurs juifs ou antinazis, la destruction des cimetières et des monuments historiques et l'interdiction de plusieurs manifestations culturelles ou religieuses pendant la guerre visaient à jeter dans l'oubli ce qui constituait les racines même de la judéité. Mais malgré tous les efforts déployés par les nazis pour consumer ces traditions millénaires ainsi que pour « trier » la population européenne – Tziganes, Roms, Témoins de Jéhovah, homosexuels, malades mentaux et résistants faisaient également l'objet d'une oppression systématique et connurent des conditions de détention souvent similaires à celles des Juifs –, plusieurs victimes et rescapés de la Shoah ont trouvé l'énergie et les

---

<sup>39</sup> Albert Camus, *Noces* suivi de *L'été* (Paris : Gallimard, 1959), 112.

<sup>40</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan le sage*, trad. Dominique Lurcel (Paris : Gallimard, 2006), 136.

moyens nécessaires pour « créer » à l'intérieur des camps, c'est-à-dire pour laisser une empreinte, un témoignage, un espoir.

La question de l'art dans les camps est complexe, car chaque camp possédait un système de fonctionnement qui lui était propre, ainsi qu'une position géographique qui influençait ses conditions de vie<sup>41</sup>. La distinction la plus importante concerne toutefois le mandat conféré aux camps. Les camps d'internement ou de transit, présents dès 1933 et où les détenus n'étaient pas contraints au travail, étaient plus propices à des manifestations artistiques que les camps de travail. Ces derniers, qui sont apparus en 1939, présentaient des conditions de détention beaucoup plus dures menant souvent à la mort par épuisement. Finalement, au terme de la conférence de Wannsee en janvier 1942, les hauts responsables nazis ont mis sur pied les plans de la « solution finale », qui impliquait la construction de camps d'extermination (que l'on désigne maintenant par l'expression « centres de mise à mort immédiate<sup>42</sup> »). À l'intérieur de ceux-ci, on envoyait directement les déportés à la chambre à gaz, ce qui rendait pratiquement impensable toute tentative créatrice.

Considérant les conditions de détention des détenus du III<sup>e</sup> Reich, tous camps confondus, ainsi que la difficulté de trouver du papier, un crayon, en plus d'un lieu pour écrire sans être découvert, le nombre de documents écrits *in situ* qui nous sont parvenus est impressionnant. En plus des artistes déterminés à faire valoir leur art et leur culture, certains détenus qui ne s'étaient jamais considérés comme des artistes ont vu dans l'écriture l'ultime possibilité de laisser une trace aux générations futures, ou encore, la seule façon d'atteindre « une élévation<sup>43</sup> » au milieu de l'univers concentrationnaire. « La perte des repères, la

---

<sup>41</sup> Les informations historiques sur la Seconde Guerre mondiale présentées dans ce chapitre proviennent pour la plupart de : Georges Bensoussan, *Atlas de la Shoah* (Paris : Autrement, 2014).

<sup>42</sup> On favorise l'utilisation de « centre de mise à mort immédiate » plutôt que celle de « camp d'extermination », puisque la notion de séjour qu'implique le terme « camp » est contradictoire avec l'immédiateté avec laquelle les détenus étaient envoyés à la mort.

<sup>43</sup> Claude Laharie, *Gurs – L'art derrière les barbelés : 1939-1944* (Paris : Atlantica, 2007), 32.

situation d'exception et la violence vécue déclench[èrent] pour certains directement l'acte créateur<sup>44</sup>. »

Parmi les œuvres qui ont vu le jour dans le contexte concentrationnaire, la musique tient une place non négligeable, comme en témoigne le travail de repérage et d'édition rassemblé dans le coffret *KZ Musik*. Après 20 ans de travail, le pianiste et chef d'orchestre Francesco Lotoro a publié une collection de 48 disques regroupant les enregistrements d'une immense quantité de musiques composées entre 1933 et 1945 dans des camps et des prisons. Du jazz à la musique savante, du duo à l'orchestre, on y retrouve de tout. On remarque aussi chez les compositeurs une variété de nationalités, sur un vaste territoire et dans des camps aux natures très diverses; Theresienstadt (République tchèque), Bergen-Belsen (Allemagne), Auschwitz (Pologne), Mauthausen (Autriche), Targoviste (Roumanie), Grini (Norvège) et plusieurs autres camps, de la France jusqu'au Japon.

Parmi les exemples d'œuvres « à grand déploiement », notons qu'en 1940, au camp d'internement de Rieucros dans le sud de la France, les prisonnières ont organisé la présentation de *Blanche-Neige à Rieucros*, dont les trois personnages principaux représentaient de manière allégorique le régime fasciste, l'administration française et le déporté. Au camp d'internement de Gurs, situé dans le sud-ouest de la France, plusieurs témoignages rapportent un foisonnement artistique à l'intérieur du camp, que ce soit au point de vue pictural, musical ou théâtral. Pour les prisonniers, les journées passaient si lentement que parfois, un bout de crayon était préféré à un morceau de pain, malgré le manque de nourriture. « Ce qui apparaissait secondaire [...] dev[enait] l'essentiel<sup>45</sup> », note Claude Laharie. On rapporte qu'une troupe y a présenté un spectacle « à mi-chemin entre le concert et la revue<sup>46</sup> » en mélangeant avec humour les œuvres populaires de l'époque et des compositions originales. Plusieurs œuvres artistiques ont également vu le jour, et ce dans un contexte tout à fait particulier, au camp de Theresienstadt situé au nord de la République

---

<sup>44</sup> Mechtild Gilzmer, « De *Blanche-Neige* à Rieucros au *Verfügbar* de Ravensbrück. Pour une mémoire transnationale des camps pour femmes dans les années 1940 », dans *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillon*, dir. Armelle Mabon et Gwendal Simon (Paris : Riveneuve éditions Bretagne, 2013), 153.

<sup>45</sup> Laharie, *Gurs – L'art derrière les barbelés : 1939-1944*, 22.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 30.

tchèque où les conditions de vie étaient autrement rudes. Les nazis utilisaient le camp comme une façade pour tromper le monde entier sur les conditions de détention déplorables des camps de concentration<sup>47</sup>. Ainsi, plusieurs manifestations culturelles étaient encouragées pour faire croire à une magnanimité des SS. Mais même si les déportés n'étaient pas dupes quant aux raisons de ce « laxisme » de leurs geôliers, ils profitèrent de leur liberté de création pour produire bon nombre d'œuvres importantes.

Il est certain que les camps de concentration et d'extermination comme Auschwitz ne jouissaient pas de ces possibilités artistiques. Toutefois, dans les profondeurs abyssales du processus de déshumanisation nazi, la conscience artistique est restée présente chez certains détenus. C'est ce dont témoignent les « rouleaux d'Auschwitz », écrits par des Sonderkommandos, ces unités spéciales de détenus dont l'existence, qu'ils savaient pertinemment condamnée, n'était due qu'à leur tâche, obligés qu'ils étaient d'extraire les cadavres des chambres à gaz<sup>48</sup>. Ceux qui trouvaient la force d'écrire dans ces conditions effroyables « disaient adieu, déversaient leur colère, formulaient leur angoisse ou faisaient diversion, non seulement dans des journaux ou des lettres, mais dans des récits, des poèmes et parfois des fictions<sup>49</sup> ». À l'étonnement que l'on peut ressentir devant cette conscience artistique que possède toujours l'humain à la limite du trépas s'ajoute le constat désarçonnant que parmi ces documents retrouvés aux quatre coins de l'Europe, certains ne sont pas dépourvus de formes d'humour et que d'autres en sont complètement imprégnés.

Comme le rappelle Andréa Lauterwein, l'humour qui, au quotidien, nous semble être une banalité, devient « un luxe<sup>50</sup> » dans le contexte concentrationnaire. Toutefois, lorsqu'il

---

<sup>47</sup> Entre 1943 et 1944, des inspecteurs de la Croix visitent Theresienstadt. Pour masquer la surpopulation, les dirigeants du camp envoient 7500 personnes à Birkenau. Aussi, plusieurs stratégies sont mises en place pour faire croire à un lieu de détention somme toute agréable. Un film se voulant documentaire est notamment tourné sur place (par le réalisateur juif Kurt Gerron) pour faire croire qu'on y vit paisiblement. Aussi, une bibliothèque, un hospice pour enfants et des salles de spectacles sont construits pour crédibiliser le leurre. Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique* (Paris : Berg International, 2011), 113.

<sup>48</sup> Les écrits des Sonderkommandos d'Auschwitz ont été publiés par le Centre de documentation juive contemporaine : Georges Bensoussan et André Wormser, dir., « Des voix sous la cendre – Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau », *Revue d'histoire de la Shoah*, 171, janvier-avril (2001).

<sup>49</sup> Catherine Coquio, *La littérature en suspens* (Paris : L'Arachnéen, 2015), 10.

<sup>50</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 82.

parvient à se manifester à travers la tragédie, ses bienfaits peuvent être immenses. Toujours selon l'auteure, l'humour pendant la Shoah possédait trois principales vertus :

Il avait d'abord et avant tout une fonction cohésive : il créait un lien social et pouvait renforcer la solidarité parmi ceux qui riaient ensemble ou se moquaient des oppresseurs. Dans le meilleur des cas, l'humour avait une fonction critique, en attirant l'attention sur ce qui était faux et en encourageant la résistance. Enfin, l'humour était aussi l'ultime mécanisme de défense, un soutien psychologique autant qu'une résistance spirituelle : au même titre que la religion, il aidait les déportés à triompher des humiliations, à traverser les souffrances sans sombrer dans la folie, les empêchant de tomber dans l'état de stupeur du « musulman »<sup>51</sup><sup>52</sup>.

Tout au long de la période hitlérienne et jusque devant l'échafaud, les manifestations du rire de l'opprimé ont été nombreuses. La majorité de ses occurrences prenaient la forme de traits d'humour dirigés contre l'oppresseur. On peut penser aux cabarets d'humour, aux presses clandestines, aux blagues qui circulaient d'abord dans les ghettos puis, par train, à travers toute l'Europe. Les blagues antinazies étaient parfois la seule arme dont disposaient les victimes pour faire trébucher les dirigeants de leur piédestal. Mais les divertissements humoristiques ont peu à peu été bannis, que ce soit les blagues antinazies (1933), les blagues politiques (1939), les cabarets humoristiques (1941) ou les émissions radiophoniques satiriques (1943). À l'intérieur des camps, les manifestations humoristiques se sont poursuivies, prenant dans le meilleur des cas la forme de cabarets, mais consistant le plus souvent en des blagues chuchotées. Toutefois, les occasions de rire ont diminué à partir de 1942 lorsque la politique d'assassinat désignée sous le nom de code « Aktion Reinhardt » a pris forme par la création des nouveaux camps d'extermination de Belzec, Sobibor et Treblinka. Ces centres de mise à mort immédiate auront à eux seuls été le tombeau d'environ 1,7 million de victimes. Cette intensification du génocide a eu des répercussions dans toute l'Europe et ses camps, où les déportations se faisaient de plus en plus nombreuses, tuant bien souvent du même coup toute velléité de rire.

---

<sup>51</sup> Dans le jargon concentrationnaire, le « musulman » était le terme qui désignait les détenus qui avaient perdu toute combativité et qui se laissaient dépérir en attendant la mort. Primo Levi les décrira comme « épuisé[s] d'une façon irréversible » Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, trad. André Maugé (Paris : Gallimard, 1989), 97. La provenance du mot est incertaine.

<sup>52</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 79.

Invariablement toutefois, certaines facéties émergeaient au milieu de l'enfer et quelques œuvres écrites sur place témoignent de l'audace de certains détenus dans leur utilisation du rire. On connaît par exemple l'existence de *Schum schum*, une pièce de théâtre usant de sarcasme et écrite à Ravensbrück par Käthe Leichter, une déportée autrichienne. À Theresienstadt, le compositeur Viktor Ullmann et l'écrivain Peter Kien ont écrit l'opéra allégorique teinté d'absurdité *Der Kaiser von Atlantis (L'empereur de l'Atlantide)*, dans lequel la Mort, constatant un nombre important de trépas, décide de se mettre en grève. *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion reste toutefois un hapax parmi toutes les réalisations artistiques qui ont vu le jour dans les camps. Recourant à une écriture fondée sur l'autodérision, cette opérette-revue en trois actes décrit la vie des détenues du camp de concentration pour femmes de Ravensbrück à travers l'utilisation de références littéraires, théâtrales et musicales, tout en fournissant au potentiel lecteur d'après-guerre plusieurs détails sur la vie concentrationnaire. Individuellement, tous les aspects qui caractérisent cette « œuvre » se sont retrouvés dans d'autres manifestations artistiques produites dans les camps, mais jamais n'ont-ils été aussi présents que dans ce *Verfügbar aux Enfers*, en plus d'être réunis dans un seul et même artéfact. La seule œuvre qui lui est apparentée dans sa portée, écrit Claire Andrieu dans sa préface de l'œuvre de Tillion, est une série de caricatures dessinées par une autre détenue de Ravensbrück qui font aussi preuve d'autodérision tout en livrant des informations objectives sur le camp<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Andrieu, « Introduction », 6.

## 1.2 La richesse d'une œuvre littéraire concentrationnaire

À l'automne 1944, Germaine Tillion rédige *Le Verfügbar aux Enfers* avec le soutien, d'une part, de ses camarades qui l'aident à se cacher dans une boîte d'emballage et, d'autre part, de Vlasta Stachova, une détenue tchèque qui lui fournit le papier et l'encre nécessaires. En dix jours seulement, Tillion aura terminé l'écriture de son manuscrit qui raconte la vie des *Verfügbaren*, c'est-à-dire des femmes « disponibles » pour les pires corvées, refusant souvent de travailler comme les autres en usine et d'ainsi participer à l'effort de guerre allemand. Pour Tillion, être *Verfügbar*, c'est ce que Primo Levi appelle « refuser [son] consentement<sup>54</sup> ». Le document circulera par la suite entre les détenues, et principalement au *Revier*, l'infirmerie du camp. Bien que *Le Verfügbar aux Enfers* ait été entièrement rédigé de la main de Germaine Tillion, il s'agit d'une œuvre collective, certains passages ayant été proposés par les détenues qui composaient un vers à tour de rôle. Le sous-titre d'« opérette-revue » donné par l'auteure renvoie premièrement à son titre, dérivé d'*Orphée aux Enfers*, opérette créée en 1858 (révisée en 1874) par Jacques Offenbach, et deuxièmement à la revue; pièce traditionnellement comique qui reprend les grandes lignes de l'actualité en la mettant en scène à travers des chants, des danses et des textes joués. Le résultat final consiste en un document hybride de plus de 100 pages recto verso et divisé en trois actes : « Printemps », « Été », « Hiver ». L'opérette-revue mêle théâtre, poésie, chant et dialogues tantôt comiques, tantôt tragiques, le tout agrémenté de références littéraires, historiques ou d'actualité, allant de la culture savante à la culture populaire française. Ce mélange hétéroclite avait comme avantage de pouvoir « mobiliser un maximum de prisonniers<sup>55</sup> », puisque même celles qui ne parlaient pas français et ne distinguaient pas les mots pouvaient du moins reconnaître certains airs fredonnés. L'intégralité du *Verfügbar aux Enfers* ne nous est parvenue qu'en 2005, lorsque Germaine Tillion en a autorisé la publication dans une édition comprenant un fac-similé de l'œuvre originale.

*Le Verfügbar aux Enfers* affiche rapidement les couleurs de l'écriture théâtrale. Ce

---

<sup>54</sup> Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffenegger (Paris : Julliard, 1988), 12.

<sup>55</sup> Gilzmer, « De Blanche-Neige à Rieucros au Verfügbar de Ravensbrück », 154.



n'est pas sans rappeler certains témoignages évoquant l'impression ressentie par certains détenus à leur arrivée dans les camps : il leur semblait que se jouait devant eux une fiction absurde dans laquelle tous avaient un rôle à jouer et où le soldat SS, tel un metteur en scène colérique, criait ses ordres au nouvel arrivant ébaubi. Imré Kertész, rescapé hongrois des camps d'Auschwitz et de Buchenwald, a partagé ce sentiment : « je me rappelle juste que pendant ce temps, j'avais un peu envie de rire [...] à cause de cette impression que j'avais d'être tombé soudain au beau milieu d'une pièce de théâtre insensée où je ne connaissais pas très bien mon rôle<sup>56</sup> ». Le langage théâtral présent dans le *Verfügbar* apparaît dès la mention d'une division en « trois actes » en première page. Il ne s'agit pas d'un bref emprunt au 6<sup>e</sup> art, car tout au long de son texte, Tillion multiplie les références aux normes du théâtre. Comme c'est traditionnellement le cas, les premières pages servent à informer le lecteur sur les personnages, les costumes et les lieux. Dans la présentation des personnages, l'indication « comme dans les tragédies grecques<sup>57</sup> » confirme la volonté de Tillion de rapprocher son texte de canevas littéraires présents dans l'imaginaire collectif de ses camarades. De la même manière qu'une tragédie typique, le *Verfügbar* débute avec un prologue en alexandrins rimés, qui ne se prend toutefois pas trop au sérieux. En effet, l'incipit – « qu'un autre dans ses vers<sup>58</sup> » – est emprunté à Voltaire qui dans son Épître 54 « tourne lui aussi en dérision la tendance de certains auteurs à imiter constamment le style antique<sup>59</sup>. »

À l'époque de la Grèce antique, le prologue servait notamment à instruire le public des grandes lignes de la pièce. Dans le cas qui nous intéresse, Tillion prépare ses codétenues – le seul public possible – à ce qui les attend, en donnant tous les éléments essentiels de son œuvre : une histoire « chantée » du camp, « sans fard » et sans illusions, décrivant le détenu comme un « animal » « pourchassé » ou un « gastéropode, ventre dans les talons », donc avec imagination, autodérision et esprit. Mais elle souligne aussi la « vivacité<sup>60</sup> » du *Verfügbar*, ce qui laisse présager un peu d'espoir. Soulignons également la présence du chœur qui, dans la tragédie grecque, entonne ses chants pendant les changements de costumes, et intervient parfois dans la pièce pour clarifier certaines situations. Il représente souvent le peuple, parfois

---

<sup>56</sup> Imré Kertész, *Être sans destin*, 80.

<sup>57</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 12.

<sup>58</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 16.

<sup>59</sup> Ariane Santerre, « L'intertextualité dans *Le Verfügbar aux Enfers* et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre », *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 72.

<sup>60</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 16.

l'auteur. Dans le *Verfügbar*, il représente les deux puisque le « peuple », ou la communauté concentrationnaire, et l'auteur sont parfois les mêmes. Par l'entremise du chœur, la voix de chaque détenue qui a participé à l'écriture est représentée, soulignant l'aspect collectif de cette création. Ainsi, dans l'opérette-revue et suivant la tradition grecque, le chœur se fait entendre lors des chants, et sa fonction d'interrompre l'histoire pour apporter des éclaircissements est conservée. Cette intrusion du chœur est parfois utilisée pour ajouter une touche d'humour au texte, comme en témoigne cet exemple (humour noir, dans ce cas-ci) :

**Nénette.** – Ça m'est égal... J'irai dans un camp modèle, avec tout confort, eau, gaz, électricité...

**Le chœur.** – Gaz surtout<sup>61</sup>...

Tillion utilise aussi les didascalies qui illustrent le souci du détail de l'ethnologue, surtout sachant pertinemment que sa pièce avait peu de chances d'être jouée. Lorsqu'elle écrit : « **Le naturaliste** [fait un petit salut modeste et continue d'un ton flagorneur en s'adressant directement au chœur]<sup>62</sup> », Tillion agit comme si sa pièce devait réellement être présentée, ce qui crée une distance d'autant plus grande entre les lectrices et leurs propres personnes mises en scène. Nous reviendrons sur cet aspect. Finalement, le ballet qui, dans les tragédies grecques, survenait quand « l'émotion [était] à son comble<sup>63</sup> », est également présent dans le *Verfügbar* quand, au début de l'été, les « girls » dansent et chantent sur un air scout<sup>64</sup>.

Parmi toutes les caractéristiques théâtrales du *Verfügbar*, la plus importante relève assurément de la catharsis qui s'opère à la lecture de l'œuvre. En effet, la purgation des émotions négatives, comme la peur ou le mépris de soi, était certainement une répercussion recherchée par Tillion. L'effet cathartique « aidai(t) les déportés à survivre en alternant fantasme et réalité » et même « éloignai(t) les idées de suicide pendant un certain temps<sup>65</sup> », note Lauterwein.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, 118.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>63</sup> Marcel Desportes, « La tragédie grecque », dans *Antigone* (Paris : Bordas, 1984), 18.

<sup>64</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 124.

<sup>65</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 92.

Nulle partition musicale n'accompagne l'opérette-revue. Le plus souvent, un astérisque renvoie à une note de bas de page identifiant l'air qui accompagne le texte, que ce soit la mélodie réelle d'une chanson dont les paroles ont été détournées, un air attribué à des paroles inventées, ou simplement une courbe mélodique simple inspirée des gammes du système tonal. Parfois même, une mélodie est mentionnée sans paroles. Dans le premier cas, citons *Au clair de la lune* dont l'air est conservé, mais dont les paroles deviennent : « Notre sex-appeal/Était réputé.../Aujourd'hui sa pile/Est bien déchargée/Mon ampoule est morte/Je n'ai plus de feu/Ouvrez-nous la porte/Pour l'amour de Dieu<sup>66</sup> ». Dans le cas de paroles inventées, on peut penser à la gamme qui accompagne un chant en vers rimés<sup>67</sup>. Finalement, indiqués dans les didascalies lors de changements de scène et pour accompagner les descriptions de l'univers sonore créé par l'activité martiale ou ferroviaire du camp, des airs comme la *Danse macabre* de Saint-Saëns ou *Les bateliers de la Volga*, une chanson folklorique russe, sont fredonnés.

Les références mélodiques présentes dans le *Verfügbar aux Enfers* présentaient trois aspects mémoriels importants. La musique aidait premièrement à la mémorisation du texte. Se remémorer des pans entiers du document permettait aux prisonnières de se les « répét[er] discrètement pendant le travail ou durant l'appel<sup>68</sup> » et d'ainsi en ressentir les bienfaits sans nécessairement avoir ledit document entre les mains. De plus, le processus de mémoire qui s'enclenchait dès lors que la détenue s'efforçait de se souvenir d'une chanson en vogue avant sa déportation allait devenir fort important dans la démarche de mémoire qu'elle aurait à entreprendre après la guerre. On sait que plusieurs rescapés ont été frappés d'amnésie à leur retour des camps, comme ce fut le cas pour David Rousset, qui décrit ce phénomène dans *L'univers concentrationnaire*<sup>69</sup> (qu'il a écrit une fois sa mémoire retrouvée, bien sûr). Finalement, en plus de la *mémoire*, la reconnaissance des chansons déclenchait les *souvenirs* entourant leur écoute. « La mosaïque musicale de cette revue unique en son genre reflète la

---

<sup>66</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 50.

<sup>67</sup> Dans ce cas précis, le trait de gamme renvoie probablement à la chanson « Ma mie », popularisée par Jean Sablon.

<sup>68</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 92.

<sup>69</sup> David Rousset, *L'univers concentrationnaire* (Paris : Minuit, 1965)

mémoire sonore du groupe des déportées<sup>70</sup> » et recrée ainsi, par le souvenir, la société d'avant, parfois oubliée. Dans leur article « *Le Verfügbar aux Enfers* – Un document de conception orale. Ou comment résister par le rire à l'horreur des camps », Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis insistent sur l'importance du matériel sonore repris des diffusions radiophoniques dans le *Verfügbar aux Enfers*. La radio qui diffusait depuis la fin des années 1920 des « tubes » populaires a contribué à créer un bassin de références communes qui constituent dans le texte « la couche décisive du matériau réapproprié et détourné<sup>71</sup> ». Contrairement aux références théâtrales, poétiques ou littéraires, les reprises des chansons récemment composées faisaient donc appel à un souvenir concret plutôt qu'à une mémoire plus abstraite et souvent éducationnelle. Le rôle de l'enregistrement a aussi sans doute contribué à ce que les références à la *Danse macabre* de Saint-Saëns ou à l'air « J'ai perdu mon Eurydice » – tiré de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck – soient reconnues par toutes.

La cohabitation de tous ces différents clins d'œil artistiques à travers divers niveaux de langage « ne reflète pas seulement la diversité de la culture et de l'expérience des détenues : il participe également du grotesque caractéristique de la distance ironique recherchée par la pièce<sup>72</sup> ». En effet, le décalage créé par cet amalgame culturel contribue à faire éclater le rire qui demeure l'un des aspects les plus puissants du texte. Le lecteur est sans arrêt désarçonné par les changements de style d'écriture ou de registre musical qui renforcent le sentiment d'absurdité. Cet enchevêtrement des niveaux de langage constitue une sorte de représentation d'un monde sens dessus dessous où les conventions sociales apparaissent sous un jour désormais dérisoire. Cela commence dès la première page alors que sont décrits les principaux personnages : « **Le naturaliste**, compère et bonimenteur de la Revue. Redingote noire, gibus en carton noir, manchettes immenses en carton blanc, pantalons selon les moyens du bord<sup>73</sup>... » Cette description se veut plutôt sérieuse, dans les règles de l'art, mais aussitôt commencée, elle glisse vers un autre niveau de langage avec l'expression populaire : « selon les moyens du bord ». Il en va de même lorsque d'un air tiré du répertoire de musique

---

<sup>70</sup> Philippe Despoix et Marie-Hélène Benoit-Otis, « *Le Verfügbar aux Enfers* – Un document de conception orale. Ou comment résister par le rire à l'horreur des camps », *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 2.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 12.

savante, on saute à un chant scout, ou lorsque les paroles d'un air d'opéra sont modifiées en utilisant le jargon des camps, comme dans « J'ai perdu mon *Inedienst*<sup>74</sup> » au lieu de « J'ai perdu mon Eurydice ». Le rire qui s'échappe du *Verfügbar aux Enfers* naît du détournement culturel – le simple titre détourné d'Offenbach a dû faire sourire les camarades francophones de Tillion –, mais va bien au-delà et se propage dans toute l'écriture de l'auteure, notamment par l'utilisation du mot d'esprit.

Dans son essai *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, paru en 1905 et traduit en français en 1930, Freud s'aventure à décortiquer la notion de ce que l'on qualifie en français de mot ou trait d'esprit (*Witz*), afin d'en comprendre les mécanismes. Conscient du défi que cela représente, il avance petit à petit dans son analyse, en associant chaque occurrence de trait d'esprit à une « technique de l'esprit ». Ces différentes techniques, il les nomme « condensation », « emploi du même matériel », « double sens », « déviation », « déplacement », etc. Chacune de ces catégories renferme plusieurs sous-catégories pour ainsi former une classification étoffée des différentes utilisations du mot d'esprit. Le lecteur du *Verfügbar aux Enfers* ne peut qu'être impressionné par l'ingéniosité dont fit preuve Tillion dans le maniement des mots et, en nous basant sur la classification des mots d'esprit dressée par Freud, nous sommes à même de constater la vaste étendue des procédés utilisés par l'ethnologue. Évidemment, lorsque le psychanalyste a écrit son essai en 1904, il ne se doutait pas que ce dernier trouverait écho dans les événements si tragiques de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, quelques passages auxquels nous reviendrons démontrent que Freud voyait dans l'humour et le mot d'esprit bien plus que des banalités, mais bien une source de plaisir non négligeable lorsque confrontée au tragique, ainsi qu'un vecteur de solidarité dans une collectivité. Comprendre comment l'esprit se manifeste et comment il agit sur son interlocuteur peut nous aider à saisir de quelle façon le texte de Germaine Tillion a pu être bénéfique à ses codétenues. Voici quelques exemples des techniques décrites par Freud que l'on retrouve dans l'œuvre de Tillion.

L'une de ces techniques, dite « d'unification », consiste à rapprocher deux éléments

---

<sup>74</sup> « Billet de l'*Innendienst* (service intérieur) qui vous reconnaissait malade et vous permettait de rester au Block », *ibid.*, 192.

dont le sens est fort éloigné, mais qui, placés côte à côte, créent un sens nouveau. Parmi les sous-divisions de l'unification, Freud remarque l'unification par juxtaposition, qu'il nomme aussi « énumération spirituelle ». Voici l'un de ses exemples, tiré du *Voyage dans le Harz* de Heinrich Heine :

De même, à propos de l'école où, disait-il, il avait « subi également le latin, les corrections et la géographie », la place d'honneur des corrections parmi les matières d'enseignement montre évidemment que l'écolier a gardé le même souvenir des corrections que du latin et de la géographie<sup>75</sup>.

À ce procédé, on peut facilement associer ce passage du *Verfügbar aux Enfers* :

Malgré sa maigreur squelettique, le Verfügbar nourrit et même engraisse de nombreux parasites, dont les principaux sont les poux, les puces, et les Blokovas<sup>76</sup>...

L'unification tient au fait que probablement jamais dans toute l'histoire de l'humanité ne furent placés côte à côte les parasites « poux », « puces » et « Blokovas » (détenues choisies par les SS pour être chefs de bloc, celle de Tillion étant particulièrement acharnée), mais qu'ici, l'union de ces termes prend tout son sens.

Le « déplacement » est une autre des techniques évoquées par Freud et consiste en une déviation entre la pensée qui est d'abord formulée par un sujet et la réponse donnée par un second. Dans ce déplacement, le sens de la pensée est complètement changé, bien que les mots employés pour la traduire n'aient subi aucune modification. Freud nous en donne un exemple :

Un maquignon offre à son client un cheval de selle : « Si vous prenez ce cheval et si vous partez à quatre heures du matin, vous serez à six heures et demie à Presbourg. – Et que ferai-je à Presbourg à six heures et demie du matin<sup>77</sup>? »

Alors que le premier sujet donne sens à ses mots en faisant référence à la qualité de son cheval, le deuxième n'y voit qu'une question de lieu et de temps, déplaçant ainsi totalement le

---

<sup>75</sup> Heinrich Heine, *Die Harzreise* (Hambourg : Hoffmann & Campe, 1826), cité dans Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et le D<sup>r</sup> M. Nathan (Paris : Gallimard, 1930), 110.

<sup>76</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 90.

<sup>77</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 86.

sens de la phrase. On retrouve ce procédé chez Tillion dans cet extrait où les détenues fabulent sur un bon déjeuner :

**Marmotte.** – Parlons d’autre chose...

[...]

**Havas.** – Bon! Où allons-nous déjeuner? C’est à ton tour Titine...

**Titine.** – Nous étions à Avignon...

[...]

**Rosine.** – Nous partons, en auto, le matin, pas trop tôt...

[...]

**Rosine.** – Vers midi nous arrivons à Gordes pour déjeuner...

**Marmotte.** – Non, vers onze heures...

**Rosine.** – Pourquoi onze heures?

**Marmotte.** – J’ai faim, ça m’ennuie d’attendre jusqu’à midi pour déjeuner... Puisque je suis libre, j’ai bien le droit de déjeuner à onze heures, il me semble<sup>78</sup>?

Le déplacement se fait entre la sensation de faim de la fable et celle qui est ressentie dans la réalité. Alors que la première interlocutrice ne pense qu’à raconter une histoire qui a un sens, la deuxième ne voit dans ses propos que le report de l’heure du repas.

Freud évoque également la technique du double sens dont Tillion se sert à profusion. Le double sens consiste à se servir du son d’un mot pour lui donner différentes significations au sein d’une phrase. Voici un exemple donné par Freud :

(D’après K. Fischer) : Un des premiers actes du règne de Napoléon III fut, on le sait, de confisquer les biens de la famille d’Orléans. On en fit un joli jeu de mots : « *C’est le premier vol de l’aigle*<sup>79</sup>. »

On comprend rapidement que le sens du mot « vol » est double; d’une part, « voler dans les airs » et d’autre part, « voler un objet ». Le trait d’esprit constitue également un clin d’œil à Napoléon 1<sup>er</sup> pour qui l’aigle était un symbole important. On retrouve le même jeu de mots chez Tillion dans un passage qui, de surcroît, est emprunté au *Cid* de Corneille :

**Titine.** – Il y a un stock de chaussettes neuves dans la Halle 4 et les camarades du dernier transport n’ont rien à se mettre. Qui vient avec moi?

[...]

**Havas.** – Va, cours, vole, et nous venge<sup>80</sup>...

---

<sup>78</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 149.

<sup>79</sup> Freud, *Le mot d’esprit et ses rapports avec l’inconscient*, 59.

<sup>80</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 206.

Mentionnons rapidement comme autres incarnations de techniques de l'esprit l'utilisation du mot « multicellulaire », c'est-à-dire « à plusieurs corpuscules par cellule, et non pas à plusieurs cellules par corpuscule<sup>81</sup> »; de « gastéropode (de *gaster* : estomac et *podos* : pied), car il a l'estomac dans les talons<sup>82</sup> »; et des seins « qui ne sont plus des saints, mais des martyrs<sup>83</sup> ». Ce ne sont que quelques exemples parmi des dizaines, mais ils donnent un aperçu de l'éventail des procédés utilisés par Tillion pour provoquer le comique dans son texte.

Après avoir répertorié et analysé un nombre considérable de techniques du mot d'esprit, Freud en fait la synthèse et en observe les effets. Parmi ses considérations, l'une nous semble particulièrement importante, bien que somme toute assez simple : la notion de plaisir qui découle d'un bon mot. Selon Freud, ce plaisir provient du fait que bien souvent, et en contradiction avec notre vie sérieuse d'adulte, le résultat d'un mot d'esprit s'apparente au non-sens d'une pensée qu'aurait un enfant qui *joue* avec les mots, sans souci de leur sens. L'enfant utilise souvent les mots en les associant par un sens qui lui est propre et qui relève du contexte, de leur son ou de leur rythme. L'exemple du latin, des corrections et de la géographie rappelle d'ailleurs aisément une naïveté enfantine. Le plaisir surviendrait donc en partie à l'apparition d'un non-sens qui rappelle celui de nos instincts ludiques enfantins.

Une autre cause importante du plaisir, selon Freud, est la référence au connu, telle qu'utilisée dans plusieurs techniques du mot d'esprit lorsqu'un concept ou une citation populaires sont détournés. Le psychanalyste offre ainsi une piste intéressante pour comprendre comment toutes les références dont nous avons parlé plus tôt – qu'elles soient musicales, littéraires ou théâtrales – ont été salutaires aux lectrices françaises du *Verfügbar* par leur renvoi à quelque chose de connu. Freud écrit, d'abord : « Il est universellement admis que l'on a plaisir à retrouver ce qu'on connaît, en un mot à "reconnaître"<sup>84</sup>. » Puis, citant le psychologue Karl Groos :

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>83</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>84</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 199.



« Le connu, à lui seul, s'accompagne aisément de cette sensation de bien-être que Faust éprouve en retrouvant son cabinet de travail après une rencontre pénible... » – « Si donc le fait même de reconnaître procure du plaisir, on peut bien s'attendre à ce que l'homme use de cette aptitude pour elle-même, c'est-à-dire s'en serve à la façon d'un jeu. De fait, Aristote a vu, dans la joie de la reconnaissance, le fondement de la jouissance artistique<sup>85</sup>. »

En plus d'évoquer le plaisir lié à la reconnaissance, Groos nous indique qu'il s'agirait là de la base de notre appréciation de l'art. C'est dire qu'en plus de trouver satisfaction à l'évocation des différentes références, les camarades de Tillion pouvaient également éprouver un sentiment de plaisir à la simple relecture ou remémoration du *Verfügbar*, ce dernier constituant une œuvre à part entière, et ayant une histoire et une trame narrative indépendantes des nombreuses références. Freud ajoute également un passage sur le souvenir qui, comme nous l'avons mentionné plus tôt, est différent de la simple référence ou reconnaissance :

Étant donné l'étroitesse des rapports qui unissent la reconnaissance au souvenir, il n'est plus hasardé [*sic*] de supposer qu'il existe de même un plaisir du souvenir, c'est-à-dire que l'acte du souvenir par lui-même s'accompagne d'un sentiment de plaisir d'origine analogue<sup>86</sup>.

Freud tire les mêmes conclusions concernant « la rime, l'allitération, le refrain<sup>87</sup> », qui exploitent les caractéristiques mémorielles pour en retirer du plaisir. Il est maintenant possible d'entrevoir quelle mine d'or représentait *Le Verfügbar aux Enfers* pour les détenues de Ravensbrück, chez qui le plaisir, au même titre que la blague, relevait du luxe. Mais outre le contentement que pouvait procurer un bon mot, ce dernier possédait d'autres vertus intrinsèques à sa définition même. Freud se base sur les travaux de son collègue Theodor Lipps sur le comique et l'humour pour décrire ce qu'est, au fond, un mot d'esprit :

« Un propos nous semble spirituel lorsque nous lui attribuons, en raison d'une nécessité psychologique, un certain sens pour, ce faisant, le lui retirer aussitôt [...] Nous prêtons un *sens* à un propos tout en sachant que la logique s'y oppose. Nous y trouvons une *vérité*, mais les lois de notre expérience et les modes habituels de notre penser nous forcent ensuite à la récuser. Nous tirons de cette vérité des conséquences logiques et pratiques qui

---

<sup>85</sup> Karl Groos, *Les jeux de l'homme* (1899), cité dans Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 199.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 201.

<sup>87</sup> *Ibid.*

débordent son thème réel, et nous les rejetons dès que ce propos nous apparaît sous son véritable jour<sup>88</sup>. »

En somme, Freud indique que le mot d'esprit fait ressortir le non-sens à travers ce qui nous paraissait sensé, nous obligeant à en tirer des conséquences et à mettre à nu l'illusion d'abord créée. Cette simple description des effets du mot d'esprit n'est-elle pas une mise en abyme de la portée entière qu'a pu avoir *Le Verfügbar aux Enfers*? La dernière partie de ce chapitre se penchera sur l'étendue des bienfaits du texte de Tillion. En tant qu'expression d'une rare lucidité, le comique du *Verfügbar* s'est doté d'une dimension cosmique en mettant à nu les illusions d'un univers en déroute. De plus, le rire a pu se mettre au service de la solidarité, de la survie, de la résistance et, ainsi, d'une amorce de reconstruction, particulièrement importante pour l'émergence d'un rire blanc.

### 1.3 Le rire blanc : solidarité, survie, résistance et espoir

*Pour se déprendre de soi-même, il faut une absence totale de complaisance, une modestie particulièrement exigeante, et la résolution inébranlable d'aller, le cas échéant, jusqu'au sacrilège. Pour humoriser sur son propre corps comme une chose extérieure, il faut être Épictète; il faut être un héros de l'ironie.*

– Vladimir Jankélévitch<sup>89</sup>

*Lorsque les lattes disjointes de la passerelle où chemine l'humanité s'entrouvrent sur le vide sans fond, la plupart des hommes ne voient rien, mais certains autres voient le rien. Ceux-ci regardent sans trembler à leurs pieds et chantent gaiement que le roi est nu. Le rire blanc est leur cri de ralliement.*

– Michel Tournier<sup>90</sup>

C'est en arrivant au camp de Ravensbrück le 19 octobre 1943 que Germaine Tillion constate le « vide sans fond » dans lequel sombrait l'humanité. Le paysage qui s'offre à elle est dantesque, dénué de tout repère humain. Tillion ressent immédiatement le choc imposé par la réalité concentrationnaire à la vue des prisonnières « squelettiques » au regard vide, sans vie, « complètement atone<sup>91</sup> ». C'étaient des regards morts, éteints par la mort elle-même dont la présence n'avait plus rien de surprenant, devenue normalité et omniprésence

---

<sup>88</sup> Theodor Lipps, *Komik und Humor* (1898), 85, cité dans Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 16.

<sup>89</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'ironie* (Paris : Flammarion, 1964), 25.

<sup>90</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>91</sup> Andrieu, « Introduction », dans Germaine Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 4.

dans les camps. Ceux qui sombraient dans l'état de « musulman », ceux que Kertész qualifie de « points d'interrogation ambulants<sup>92</sup> » étaient, face à la mort, « trop épuisés pour la comprendre<sup>93</sup> ». L'enfer concentrationnaire avait frappé de cécité bon nombre de détenus qui, voulant se protéger d'une trop grande souffrance, cherchaient à trouver un « refuge contre une réalité intolérable<sup>94</sup> ». Ce refuge, c'était parfois s'imaginer ne rien voir et ainsi, ne plus sourciller devant les horreurs du trépas. À d'autres moments, c'était espérer aveuglément et naïvement la venue d'un sauveur, tel que représenté dans l'excipit du *Verfügbar aux Enfers* : « En juin on leur dit que Paris est libéré : ils sont contents. En juillet on leur dit, de source sûre, que Paris va être libéré. Ils sont encore contents<sup>95</sup> ». Dans les deux cas, la réaction était bien sûr légitime, loin de nous l'idée de porter un jugement, mais la contrepartie était imposante. Un effet apaisant était possible à court terme, mais au final, l'absence de combativité menait le plus souvent droit aux fourneaux et, de surcroît, n'offrait aucune résistance à l'appareil nazi. Ainsi, survivre demandait une volonté énorme et pour Tillion, cela passait par la compréhension des événements et la connaissance de son environnement. « Comprendre » était pour elle synonyme d'« exister<sup>96</sup> », car, disait l'ethnologue, « comprendre un système, c'est faire appel à la raison humaine<sup>97</sup> » et la raison était l'une des seules bouées auxquelles un détenu pouvait s'accrocher pour éviter de périr.

Ainsi, dès son arrivée sur les lieux, Tillion aborde l'univers concentrationnaire avec son expérience d'ethnologue. Elle comprend rapidement le fonctionnement du camp et est à même d'en connaître la démographie approximative, divisée par nationalités, ainsi que l'espérance de vie moyenne des détenues. Elle met au jour le système économique qui régit le camp de façon sous-jacente. Elle dresse un portrait approximatif de l'ampleur des déportations et tente de connaître la provenance et la destination de chaque train s'arrêtant à Ravensbrück. « L'auteur fait partie de ces témoins qui, dans la tourmente même de

---

<sup>92</sup> Kertész, *Être sans destin*, 191.

<sup>93</sup> Levi, *Si c'est un homme*, 139.

<sup>94</sup> Germaine Tillion, *Ravensbrück* (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1946), 15.

<sup>95</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 216.

<sup>96</sup> Djemaa Maazouzi, « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre », *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 26.

<sup>97</sup> Helmuth Bauer, *Germaine Tillion über ihre Operette in Ravensbrück*, Paris, 1995, 12:45:00. <https://www.youtube.com/watch?v=7pTEmJzJEZQ&spfreload=5>.

l'événement, l'objectivent et l'historicisent sur-le-champ. Posant un regard scientifique sur l'expérience qu'elle est en train de vivre, elle acquiert une mémoire critique, déjà histoire, d'une qualité rare<sup>98</sup>. » Concevoir le camp comme un objet d'étude a permis à Tillion d'obtenir la distance nécessaire à sa compréhension objective, sans se laisser dominer par ses émotions. Mais avant tout, et dès son incarcération à la prison de Fresnes en 1942, son expérience d'ethnologue l'a poussée à vouloir comprendre son environnement social. La compréhension de l'autre est fort importante en toute circonstance puisqu'elle « vous transforme de l'intérieur, car les autres représentent un miroir dans lequel on se voit soi-même<sup>99</sup> ». Se « voir soi-même », c'est se voir objectivement et ainsi pouvoir mieux cerner ses forces, ses faiblesses, ses limites et, surtout, dans l'univers concentrationnaire, se donner les moyens d'agir en restant lucide, ancré dans la réalité. Car, poursuit Tillion, « entre le réel et l'imaginé tient toute l'épaisseur de notre ignorance de nous-même<sup>100</sup> ». Dans son article « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre », Djemaa Maazouzi retrace ce processus qui évolue de la conscience sociale à l'action groupale :

La recherche de la connaissance de l'autre afin de mieux se connaître soi-même;  
l'impératif d'agir pour ne pas seulement subir et celui de réfléchir pour se donner les  
moyens d'agir; l'utilisation de l'expérience comme outil de connaissance scientifique;  
l'intégration du sujet au cœur du savoir; la transformation du sujet en objet de savoir;  
l'utilisation du savoir de l'expérience pour agir à nouveau<sup>101</sup>.

Dans *Si c'est un homme*, Primo Levi raconte que ceux qui mouraient les premiers étaient ceux qui vivaient selon les règles du camp, sans plus. Ceux qui « ne mange[aient] rien en dehors de leur ration, ne travaill[aient] pas dans des Kommandos intéressants et n'[avaient] aucun moyen secret de s'organiser<sup>102</sup> », ceux-là « ont suivi la pente jusqu'au bout, naturellement, comme le ruisseau va à la mer<sup>103</sup> ». Ce ne fut pas le cas de Germaine Tillion. Le savoir, d'autant plus lorsqu'il était partagé, préparait la détenue à nager à contre-courant du ruisseau qui va à la mort.

---

<sup>98</sup> Andrieu, « Introduction », 4.

<sup>99</sup> Tzvetan Todorov, « Préface », dans *Germaine Tillion – Fragments de vie* (Paris : Seuil, 2009), 9.

<sup>100</sup> *Ibid.*, 176.

<sup>101</sup> Maazouzi, « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre », 26.

<sup>102</sup> Levi, *Si c'est un homme*, 136.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 138.

Une fois un cercle de camarades réuni, Tillion a donc partagé ses observations sur le camp sous la forme d'une conférence. Ces détails objectifs ont permis à ses codétenues de comprendre à leur tour quel était cet univers concentrationnaire dans lequel elles baignaient. Comprendre leur milieu donnait aux déportées le sentiment de maîtriser leur environnement et d'avoir un ascendant sur lui. Ainsi, elles avaient plus de pouvoir sur leur propre sort, augmentant leurs chances de survie. Un bon exemple vient de Tillion elle-même qui, dans les pires conditions de détention, usait de certains stratagèmes pour faciliter son quotidien. La compréhension du fonctionnement du *Revier*, notamment, lui a permis de s'y rendre aux bons moments, c'est-à-dire quand une visite à l'infirmerie ne signifiait pas la mort par injection. C'est d'ailleurs là, sous la couverture de Margarete Buber-Neumann, également détenue à Ravensbrück, qu'elle s'est cachée, évitant ainsi d'être « sélectionnée » pour prendre la direction du camp d'Uckermark. Les conditions de vie dans ce camp étaient plus terribles encore et la mère de Tillion y mourut d'ailleurs peu de temps après, n'ayant pu se cacher pendant la sélection. Même aux derniers jours de sa captivité, alors qu'elle se sentait « immergée dans la mort comme un plongeur », l'ethnologue décida d'employer ses dernières forces à agir en toute circonstance pour sa propre survie. Cette décision, dit-elle, « est la seule chose qui m'ait soutenue jusqu'à la libération<sup>104</sup> ».

C'est environ un an après son arrivée à Ravensbrück que Tillion a écrit son fameux *Verfügbar aux Enfers*. Dans son opérette-revue, elle aborde par le rire l'horreur des camps, et particulièrement l'aspect physique de ses camarades dans leurs détails les plus honteux. Cette démarche visait à maintenir le sentiment d'*anormalité* face au monde concentrationnaire. L'anormalité de cet univers de guerre peut nous sembler évidente aujourd'hui, mais ce ne l'était plus toujours à l'époque. En effet, l'appareil nazi, uniformisant et déshumanisant, en venait à faire oublier aux détenus ce qu'était réellement la *normalité*. Il substituait celle des camps à celle de leur passé – leur point de référence –, donnant l'illusion d'une continuité naturelle. Kertész a décrit ce sentiment dans *Être sans destin*, à propos de l'un de ses camarades :

---

<sup>104</sup> Germaine Tillion, « Les derniers jours », dans *Germaine Tillion – Fragments de vie*, 229.

Quand, par exemple, je [le] regardais, je ne lui voyais rien de particulier. Mais quand j'essayais de me rappeler et de le comparer avec sa première apparition, autrefois, à ma droite dans le rang, ou bien de revoir, comme lorsque nous étions pour la première fois au travail, ses muscles et ses tendons apparents [...] alors, en effet, je commençais à avoir quelques doutes. À ce moment-là seulement, je compris que le temps pouvait parfois tromper nos yeux, manifestement<sup>105</sup>.

Le moyen utilisé par Tillion pour contrer cette tromperie fut de recréer ce choc entre *ce qui est* et *ce qui devrait être*, et de forcer les détenues à récuser une vérité en la faisant apparaître sous son vrai jour, pour reprendre les termes de Lipps cités plus tôt. Selon Peter L. Berger, « *there is widespread agreement that the sense of humor leads above all to a perception of incongruence, or incongruity*<sup>106</sup> ». Ainsi, la mise en scène comique des détenues dans leur « costume “Schmuckstück<sup>107</sup>” » (l'équivalent féminin de « musulman ») ou, ce que Claire Andrieu nomme l'« opération lucidité<sup>108</sup> », est le moyen dont s'est servi Tillion pour crier : « Le roi est nu ! » Le but était de maintenir présent le fort sentiment d'incongruité que ressentaient les détenues à leur arrivée au camp, alors que se confrontaient encore les valeurs du monde qu'elles quittaient et celles de l'univers concentrationnaire qu'elles découvraient. Dans bien des camps, ce choc des valeurs déconcertait le nouveau venu qui parfois, à son arrivée, était même naturellement porté à s'esclaffer. Plusieurs témoignages relèvent le rire de certains détenus, souvent les plus jeunes, aux premiers moments de leur incarcération. Devant l'incongruité totale de ce qui s'offrait à eux – que ce soit au moment de tous se retrouver nus devant les douches, ou lorsqu'à la demande des SS, les nains sortaient des rangs les premiers –, certains étaient pris d'hilarité. Kertész raconte qu'« on se moquait les uns des autres à cause de nos têtes rasées<sup>109</sup> », alors que Rousset parle du déporté complètement *relooké* après une « heure cocasse » aux « Galeries Lafayette<sup>110</sup> ». Mais même devant ces pratiques « d'inspiration ubuesque [...], d'une bouffonnerie tragique<sup>111</sup> », le choc éprouvé à l'arrivée s'estompait peu à peu et le prisonnier en arrivait éventuellement à prendre pour

---

<sup>105</sup> Kertész, *Être sans destin*, 211.

<sup>106</sup> Peter L. Berger, *Redeeming laughter: The comic dimension of human experience* (Berlin-New York : de Gruyter, 1997), 208.

<sup>107</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 12.

<sup>108</sup> Andrieu, « Introduction », 8.

<sup>109</sup> Kertész, *Être sans destin*, 135.

<sup>110</sup> Rousset, *L'univers concentrationnaire*, 24-25.

<sup>111</sup> *Ibid.*, 23.

siennes les règles de ce nouveau monde. « Leur *incongruité* première » qui provoquait parfois le rire « devenait sa propre norme<sup>112</sup> ». En réintroduisant le rire, Tillion réintroduisait l'incongruité.

De la même manière que, dans *Être sans destin*, Kertész et ses amis se moquaient les uns des autres en raison de leur nouvelle coupe de cheveux, Tillion a dirigé son rire vers ses camarades à travers une écriture usant à profusion de l'autodérision. Ce procédé à mi-chemin entre le rire et les larmes « ten[d] aux détenues un miroir sans pitié, dont la description même force la réaction, entraîne le refus et représente une victoire de l'esprit sur le système de déshumanisation<sup>113</sup> ». Présenter le tragique sous l'angle du comique à l'intérieur du système concentrationnaire possédait certaines vertus comparables au rire dans la littérature d'après-guerre. Si, dans les écrits post-Shoah, l'humour avait notamment pour effet de provoquer une plus grande réflexivité chez un lecteur déstabilisé, habitué aux sempiternels discours tragiques, cet humour avait, dans *Le Verfügbar aux Enfers*, le même genre de possibilités. Pour cette majorité de détenus dont « on sait d'avance qu'ils commenceraient à se plaindre<sup>114</sup> », car leurs seuls mots prononcés étaient toujours tristes, le rire d'autodérision agissait comme un croc-en-jambe, forçant une réaction, et présentant une image choquante qu'ils étaient ensuite plus enclins à récuser. Pensons à ce passage du *Verfügbar* où Nénette (certainement très maigre) apprend qu'à sa mort, on utilisera sa graisse pour en faire du savon. L'image, tout en conservant son aspect terrible, se teinte d'autodérision lorsque le naturaliste ajoute : « En tout cas, si c'est la graisse qu'on récupère, vous remarquerez mes chers auditeurs, que même post mortem notre animal trouve le moyen de saboter<sup>115</sup>. » Cette pointe d'humour rappelle d'ailleurs une blague qui circulait dans les camps : « Hé Moshé, ne mange pas trop. Pense à nous qui devons te porter<sup>116</sup>. » En démasquant l'incongru par une sorte de douche froide, le rire constituait une forme de résistance qui pouvait détourner le prisonnier d'une voie toute tracée vers la mort.

---

<sup>112</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 99.

<sup>113</sup> Andrieu, « Introduction », 8.

<sup>114</sup> Levi, *Si c'est un homme*, 136.

<sup>115</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 46.

<sup>116</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 98.

En plus de cette lucidité imposée, l'autodérision du *Verfügbar* avait plusieurs bienfaits. Premièrement, le rire qu'elle provoquait avait comme mérite de ramener un peu d'humanité dans un monde complètement désincarné. Cet apanage de l'être humain est d'ailleurs souligné par Bergson, en incipit de son essai sur le rire : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain<sup>117</sup>. » De ce fait, le détenu qui n'était souvent plus qu'un numéro pouvait trouver dans le rire une réaffirmation de son appartenance au genre humain.

Le rire était aussi et simplement une façon de stimuler un intellect devenu poussiéreux dans un univers abrutissant. D'une part, l'une des particularités fondamentales du rire est qu'il survient sans crier gare. On ne peut s'efforcer de trouver drôle ce qui pour nous ne l'est pas, comme on peut difficilement réprimer un rire lorsque quelque chose nous semble réellement comique : « loin d'en être les maîtres, c'est lui qui se produit en nous<sup>118</sup> ». D'autre part, comme l'a écrit Gérard Genette : « Percevoir une contradiction est assez clairement un acte intellectuel [...] Le comique est ainsi l'effet esthétique d'une opération intellectuelle, fût-elle [...] instantanée et à peu près inconsciente : pour rire, il faut comprendre<sup>119</sup>. » Ainsi, en soulignant l'incongru par le rire, Tillion imposait à ses camarades une opération intellectuelle involontaire qui ne leur demandait aucun effort.

De plus, l'autodérision dédramatisait la violence des hurlements allemands en s'en appropriant les termes. Dans son texte, Tillion a réutilisé le vocabulaire des SS et notamment certains termes péjoratifs comme le surnom sarcastique de *Schmuckstück* (bijou) dont les Allemands se servaient pour humilier les détenues. En employant elles-mêmes ce terme disgracieux, les déportées acceptaient de rire de leur condition déplorable, mais en plus, elles « désamorçaient l'humiliation en rééquilibrant momentanément les stratégies de domination<sup>120</sup> ». Cette domination dont parle Lauterwein s'effectuait par l'appropriation du mot allemand désormais francisé qui transigeait vers le domaine du *connu* et devenait donc beaucoup moins menaçant. Plusieurs terminologies germaniques souvent issues du jargon

---

<sup>117</sup> Henri Bergson, *Le rire* (Paris : Payot & Rivages, 2011), 2.

<sup>118</sup> Alexis Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique* (Paris : Le Livre de poche, 1995), 227.

<sup>119</sup> Gérard Genette, *Des genres et des œuvres* (Paris : Seuil, 1999), 462.

<sup>120</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 105.



concentrationnaire ont d'ailleurs subi le même sort dans l'œuvre de Tillion, comme en témoigne d'ailleurs son titre. Le déplacement du mot *Verfügbar* vers le langage francophone est tel qu'à l'oral, lorsqu'il se faufile dans une rime, son origine allemande perd de son évidence : « Écoute! Jeune Verfügbar/L'air que ces bagnards,/Chantent dans la rue<sup>121</sup>... » Dans l'ouvrage sur Ravensbrück paru en 1946, on retrouve même une chanson dans laquelle le substantif est transformé en verbe : « Lorsque nous serons libérées/Nous ne pourrons plus “verfügbarer”<sup>122</sup>. » En s'appropriant les termes et les insultes SS, les détenues en désaffûtaient le tranchant « sans annuler pour autant la mémoire de la discrimination<sup>123</sup> », désormais tatouée dans le langage.

Le rire d'autodérision provoquait également un effet très important de distanciation. Dans son essai paru en 1901, Bergson souligne l'insensibilité intrinsèque du rire. Pour que survienne une bonne rigolade, il faut que l'objet de notre rire n'ait pas de charge émotive, car, écrit le philosophe, « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion<sup>124</sup> ». Pour un moment du moins, celui qui rit doit donc se désensibiliser, se distancier et « faire taire [sa] pitié<sup>125</sup> » face à la cible dont il rit. La distanciation nécessaire à la compréhension objective du monde concentrationnaire, Tillion l'avait acquise grâce à son expérience d'ethnologue et elle l'a transmise à ses codétenues par le biais de son *Verfügbar*. En riant, celles-ci éloignaient momentanément leurs pensées de leurs besoins primaires tels la faim, la soif ou le froid, se créant ainsi un espace de réflexion. Cet espace où la pensée pouvait se dissocier des besoins criants du corps permettait une compréhension objective, nécessaire à la prise de décisions lucide. C'est toutefois la forme entière du *Verfügbar* et non seulement son rire qui, par son traitement artistique, impose une façon de se voir comme de l'extérieur.

La mise en œuvre d'un sujet sous-entend nécessairement une mise à distance, présente même dans les textes se voulant réalistes. La transposition d'un événement en fiction ou même en témoignage crée un éloignement face au sujet en raison du point de vue de l'auteur

---

<sup>121</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 40.

<sup>122</sup> Blulette Morat, « Le maquis de Ravensbrück », dans Germaine Tillion, *Ravensbrück* (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1946), 144.

<sup>123</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 105.

<sup>124</sup> Bergson, *Le rire*, 3.

<sup>125</sup> *Ibid.*

qui ne peut jamais être omniscient. La mise à distance intrinsèque à l'art fait ainsi du traitement artistique du sujet un procédé à double tranchant, tel que nous l'élaborerons dans le chapitre trois de ce travail, avec Romain Gary. L'auteur reproche à l'art en général de figer dans le temps les atrocités et ainsi de les distancier des préoccupations actuelles<sup>126</sup>. Mais ce qui, selon Gary, est néfaste après la guerre, était fort important *in situ*. Plus le texte de l'ethnologue empruntait aux formes classiques, plus il s'inscrivait dans une lignée artistique et s'appropriait le statut d'œuvre, s'« historicis[ant] lui-même sur-le-champ<sup>127</sup> ». Voilà pourquoi tous les détails esthétiques inspirés du théâtre ou de la poésie que nous avons abordés sont des éléments essentiels à la constitution du *Verfügbar aux Enfers*. Tillion aura compris que les allusions à la Grèce antique ou à Corneille agissent comme une sorte de *zoom out* donnant aux lectrices un recul par rapport à leur propre histoire. Ces références ont aussi comme avantage de positiver et de rescaper l'héritage culturel occidental en l'opposant à l'inhumanité nazie. Claire Andrieu décrit ce phénomène lorsqu'elle mentionne que « les références littéraires et musicales [...] abondent et servent à réaffirmer dans un éclat de rire une identité culturelle directement menacée par l'entremise de réduction à l'état de loque et de fumée<sup>128</sup> ». Un peu comme si les détenues brandissaient leur bagage culturel en clamant : « Est-ce là tout ce que Heine et Goethe vous ont apporté à vous autres, Allemands? Voyez comment nous nous servons de notre culture, voyez comment Corneille et La Fontaine nous aident à transcender votre barbarie. » Finalement, les références avaient aussi comme atout de rapatrier un héritage culturel commun aux camarades françaises de Tillion, faisant du *Verfügbar aux Enfers* un texte empreint de solidarité et de collectivité.

La possibilité d'un rire franc dépend de la possibilité qu'il soit partagé. L'humour, dit Bergson, n'est réellement efficace qu'en groupe. Que le groupe soit physique ou psychique, le sentiment comique a besoin d'un auditoire pour s'accroître : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble qu'il ait besoin d'un écho<sup>129</sup>. » C'est aussi l'avis de Freud qui

---

<sup>126</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*.

<sup>127</sup> Andrieu, « Introduction », 4.

<sup>128</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>129</sup> Bergson, *Le rire*, 4.

ajoute : « rire des mêmes mots d'esprit témoigne d'une grande affinité psychique<sup>130</sup> », car l'humour fait toujours appel à des références que seul un groupe de personnes comprend. Par exemple, « beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière<sup>131</sup> ». En ce sens, l'humour permet rapidement de regrouper naturellement les gens qui partagent les mêmes références. Nous constatons que plusieurs éléments du *Verfügbar aux Enfers*, que ce soit le rire, les références culturelles, la présence du chœur ou la coécriture, avaient comme effet de créer au sein des détenues de Ravensbrück ce que Maazouzi nomme un « solidus » : « étymologiquement, “entendu comme fait d'un même matériau, d'un seul tenant<sup>132</sup>” ». Alors que dans plusieurs camps, la loi du « chacun pour soi » régnait en maître, Germaine Tillion a préféré la voie de l'entraide et de la solidarité. Elle reconnaît d'ailleurs qu'au bout du compte, la camaraderie a été l'un des facteurs essentiels à sa survie : « Si j'ai survécu je le dois, d'abord et à coup sûr, au hasard, ensuite à la colère, à la volonté de dévoiler ces crimes et, enfin, à une coalition de l'amitié<sup>133</sup>. » Elle aura démontré toute l'importance de tisser des relations malgré un système qui, provoquant un fort instinct de survie, vise à briser tout lien entre les individus, amenant parfois un père à piétiner son fils pour un bout de pain. Tillion aura prouvé que son expérience, une fois partagée, pouvait « se muer en action groupale<sup>134</sup> » et qu'un éclat de rire était assez puissant pour connecter les gens entre eux et augmenter leurs chances de survie. Dans son essai sur le mot d'esprit, Freud insiste sur l'apport collectif du comique et louange la solidarité :

Il faut solidariser sa vie avec celles des autres, s'identifier soi-même dans la mesure du possible avec eux, afin de pouvoir supporter le raccourcissement de la durée de sa propre vie; et il ne faut pas satisfaire d'une façon illégitime à ses propres besoins, il faut au contraire en faire le sacrifice, parce que seul le maintien de tant d'exigences irréalisées peut engendrer la force capable de modifier l'ordre social<sup>135</sup>.

Cette sage parole semble avoir accompagné Germaine Tillion tout au long de sa détention et de sa vie.

---

<sup>130</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 248.

<sup>131</sup> Bergson, *Le rire*, 5.

<sup>132</sup> Maazouzi, « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre », 28.

<sup>133</sup> Tillion, « Les derniers jours », 239.

<sup>134</sup> Maazouzi, « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre », 28.

<sup>135</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 180.

Alors que « la distance entre l'humour et les échafauds n'a[vait] jamais été aussi petite<sup>136</sup> », Tillion a offert à ses camarades le *Verfügbar aux Enfers* au travers duquel le comique est devenu une incarnation du rire blanc salvateur. Posant comme un baume sur la détresse quotidienne, les détenues fredonnaient, riaient, parfois même chantaient, dans ce « cri de ralliement » dont parle Tournier et qui constituait une « ultime affirmation de l'existence<sup>137</sup> ». Cette dernière n'est possible que lorsque ce qui motive nos actions dépasse notre propre personne, notre propre temps, et se tourne vers l'autre, vers l'avenir, vers l'univers entier. L'être humain, dit Tillion, « détient l'extraordinaire aptitude de pouvoir dissiper des forces et des énergies supérieures à celles qu'il possède, à la condition de les concentrer sur un but situé au-delà de lui-même<sup>138</sup> ». Le rire de l'ethnologue, dirigé vers ses codétenues, prit appui sur elles pour rebondir au-delà des SS, de l'autre côté du gouffre créé par la Seconde Guerre mondiale. Retentissant au milieu de l'enfer et agissant directement sur la survie et la mémoire des déportées, il préparait déjà l'après-guerre « pour que tout puisse un jour peut-être recommencer<sup>139</sup> ». Voilà en quoi réside sa blancheur, tellement rare. N'est-ce pas de ce type de rire dont parle David Rousset à la fin de son essai sur l'univers concentrationnaire : « La découverte de cet humour a permis à beaucoup de survivre. Il est clair qu'elle commandera de nouveaux horizons dans la reconstruction des thèmes de vie et de leur interprétation<sup>140</sup>. »

---

<sup>136</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 85.

<sup>137</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>138</sup> Tillion, « Le retour » dans *Germaine Tillion – Fragments de vie*, 253.

<sup>139</sup> Joë Friedemann, *Le masque et la figure – Études sur le rire : la genèse, le rire noir, l'utopie, la Shoah* (Paris : Orizons, 2014), 112.

<sup>140</sup> Rousset, *L'univers concentrationnaire*, 185.

## 2. *Les Portes de la forêt* (Elie Wiesel)

### 2.1 La littérature et le rire des survivants

Au printemps 1945, la victoire des Alliés a permis la libération des derniers camps de concentration et d'extermination. Le bilan sera terrifiant, particulièrement pour le peuple juif. En plus du nombre ahurissant d'environ six millions de morts – le tiers de la population juive mondiale de l'époque –, certaines communautés ont été presque totalement décimées. Les Polonais ont été les plus touchés puisqu'ils comptent un nombre de victimes égal à celui de tous les autres pays réunis. Plus de 90 % des membres de la communauté juive polonaise ont été assassinés pendant la Shoah, et ce chiffre est similaire pour les pays baltes ainsi que pour certains pays d'Europe de l'Est. L'exemple le plus probant du « taux de réussite » nazi est certainement celui du centre de mise à mort immédiate de Belzec où, sur quelques centaines de milliers de personnes y ayant été déportées, seulement une poignée ont survécu. De ce camp, « on ne connaît que deux survivants qui ont témoigné au sortir de la guerre<sup>141</sup> ». Peu à peu, comme une onde de choc, le monde entier a réellement pris conscience de l'ampleur des atrocités, notamment par les images de la libération et les premiers témoignages<sup>142</sup>. Une fois étalées au grand jour, la minutie sans précédent avec laquelle l'annihilation d'un peuple a été structurée et les pratiques barbares utilisées pour arriver à ces fins ont dès lors constitué une plaie ouverte dans l'imaginaire collectif universel, qui ne se refermera probablement jamais complètement. Pour les survivants, la libération ne s'est opérée que sur le plan physique. Pour la plupart, le traumatisme provoqué par les affres de leur détention restera présent toute leur vie, à laquelle certains mettront fin prématurément, n'ayant pas *survécu à leur survie*, pour reprendre les termes d'Imre Kertész<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Bensoussan, *Atlas de la Shoah*, 44.

<sup>142</sup> Dans son ouvrage « 1945 – La découverte », Annette Wieviorka retrace le parcours du journaliste américain Meyer Levin et du photographe français Éric Schwab, alors qu'ils découvraient peu à peu les atrocités aux côtés de l'armée américaine. Le lecteur peut ainsi revivre chronologiquement la diffusion des images de la libération; des premiers « cadavres vivants » arpentant les routes près de Buchenwald, à la découverte des derniers camps comme celui de Theresienstadt, menant à la compréhension du système concentrationnaire dans toute sa complexité et son horreur. Annette Wieviorka, *1945 – La découverte* (Paris : Seuil, 2015)

<sup>143</sup> Imre Kertész, *L'Holocauste comme culture*, trad. Natalia et Charles Zaremba (Arles : Actes Sud, 2009), 84.

Mesurer l'étendue des dégâts ne se résume toutefois pas à chiffrer les pertes humaines. Le judaïsme européen a été grandement éprouvé par le III<sup>e</sup> Reich, notamment avec le saccage des synagogues et l'interdiction des pratiques religieuses ou l'impossibilité de s'y adonner pendant la guerre. Mais surtout, maints détenus n'ont pu concilier l'univers concentrationnaire et la foi en un Dieu unique, bon et magnanime. La flamme religieuse s'éteignait à mesure que grandissait le feu des crématoriums. Le yiddish, par le rythme effréné des décès de ses locuteurs, est devenu presque du jour au lendemain une langue morte. Staline poursuivra peu après ce carnage linguistique, faisant disparaître la littérature yiddish par la mise à mort de ses écrivains. L'histoire juive européenne s'est scindée d'un seul coup avec, d'une part, la destruction d'archives et de grands cimetières juifs – dont le plus grand de toute l'Europe, à Salonique, qui contenait 500 000 sépultures – et, d'autre part, le déplacement vers l'Amérique et la Palestine de masses de populations juives.

Si l'épicentre du tremblement de terre provoqué par ce grand mouvement tectonique et totalitaire se trouve au cœur de la judéité et de ses victimes, il n'en demeure pas moins que les secousses ont ébranlé les bases de la société moderne européenne et occidentale dans son ensemble, comme le constate Kertész avec plusieurs années de recul :

Le totalitarisme est la grande innovation de ce siècle, l'expérience terrible qui a ébranlé les fondements... de quoi, au juste? De tout, et principalement de toutes nos idées traditionnelles et rationnelles sur l'homme. Le totalitarisme exile *l'homme* de lui-même et le place hors la loi. Mais c'est peut-être cette situation hors la loi, cette mort massive involontairement sacrificielle qui rappellent à l'homme ce dont il a été dépossédé, à savoir le pilier de sa culture et de son existence : la loi<sup>144</sup>.

Par l'utilisation de *l'homme* comme sujet, l'auteur hongrois présente la Shoah non pas uniquement comme une tragédie juive, mais comme ce qu'il considère être un « traumatisme européen ». En effet, la société européenne s'est vue entièrement remise en question, victime de son statut de bourreau. *Bourreau*, car on ne peut parler d'une simple déroute allemande pour expliquer la Shoah. Les pays européens ont tous eu leur rôle à jouer dans le génocide, que ce soit en surenchérissant sur le fanatisme allemand – comme ce fut le cas en Pologne où les pogroms se sont poursuivis même après la guerre –, en n'offrant que très peu de résistance

---

<sup>144</sup> Kertész, *L'Holocauste comme culture*, 59.

à l'armée nazie – comme ce fut le cas notamment en France – ou simplement en affichant une neutralité qui sous-entendait une prise de position non avouée, comme en témoigne une Suisse neutre qui a profité d'une économie de guerre florissante en exportant énormément vers l'Allemagne. Mais en même temps, l'Europe fut *victime* de son propre processus de déshumanisation et de déculturation.

La loi dont parle Kertész et dont l'Europe fut dépossédée constitue un système de valeurs bâti au fil des siècles et dans lequel on reconnaît à chaque être humain des droits fondamentaux. Or, ce système a été mis à sac par la barbarie qui a sévi sans véritable frein pendant plus de dix ans, dévoilant un Occident aux acquis volatils qui n'aurait évolué que technologiquement. Même la grande culture européenne, récemment enrichie par la raison des Lumières, a paru impuissante devant le totalitarisme. C'est ce qui fait dire à Romain Gary :

La différence entre les Allemands héritiers d'une immense culture et les Simbas incultes, c'est que les Simbas mangeaient leurs victimes, tandis que les Allemands les transformaient en savon. *Ce besoin de propreté, c'est la culture*<sup>145</sup>.

Complice de ce *sacrifice*, l'Europe devint *hors la loi* et qui plus est « au nom de rien »<sup>146</sup>, teintant d'absurdité toute une société bâtie sur le principe des droits et libertés. Car le peuple juif s'est vu pourchassé sans aucune des raisons qui motivent généralement les grands conflits. La base du génocide n'était ni les enjeux politiques ou territoriaux du conflit israélo-palestinien ni l'essence religieuse de l'Inquisition. Cette incompréhension face à l'immense haine dont le Juif était la cible a d'ailleurs donné lieu à plusieurs blagues vaguement humoristiques, comme la suivante :

*Some nazis surrounded an old Jew and asked him who was responsible for the war.  
"The Jews," answered the old man, and then added, "the cyclists."  
"Why the cyclists?" asked the puzzled Nazis.  
"Why the Jews?" answered the old man*<sup>147</sup>.

En plus de causer l'effondrement du système de valeurs européen, le régime totalitaire du III<sup>e</sup> Reich a entraîné dans sa chute le langage, qui fut à jamais meurtri par son passage à

---

<sup>145</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 79.

<sup>146</sup> Manès Sperber, *Être Juif*, trad. Olivier Mannoni (Paris : Odile Jacob, 1994), 60.

<sup>147</sup> Aviva Atlani, « The Ha-Ha Holocaust: Exploring levity amidst the ruins and beyond in testimony, literature and film », (thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2014), 47.

travers la Seconde Guerre. Certains mots des langues européennes perdirent en partie leur pouvoir de représentation, puisque le sens qui leur était attribué avant la Shoah s'était complètement transformé, devenant parfois cauchemardesque. Ces mots n'arrivaient pas à transmettre la signification qu'ils revêtaient désormais dans l'esprit du survivant.

Conscient de la pauvreté de mes moyens, je voyais le langage se transformer en obstacle. On aurait dû inventer un autre langage. Trahie, corrompue, pervertie par l'ennemi, comment pouvait-on réhabiliter et humaniser la parole? La faim, la soif, la peur, le transport, la sélection, le feu et la cheminée : ces mots signifient certaines choses, mais en ce temps-là, elles signifiaient autre chose<sup>148</sup>.

À leur retour des camps, les survivants se sont rapidement butés à ce problème de la langue, qui les empêchait de raconter fidèlement leur expérience. L'horreur avait été telle que les mots pour la décrire ne supportaient plus leur propre poids. Le langage d'avant Auschwitz devenait en quelque sorte désuet. Choisir la parole pour raconter la Shoah, c'était et c'est encore en quelque sorte choisir un médium « qui porte en lui la dénaturation potentielle de l'évènement<sup>149</sup> » et donc la possibilité de falsifier le souvenir de la Catastrophe. Dans de telles conditions, comment raconter l'inexprimable? Comment concilier le devoir de témoigner avec l'impossibilité de le faire correctement? Comment partager le récit des pires atrocités sans faire de l'imaginaire collectif un perpétuel cauchemar, ou, pour reprendre les termes de Myriam B. Cohen, sans « priver les hommes, à jamais, de leur droit à la consolation<sup>150</sup> »? De plus, comment inscrire son récit dans l'art littéraire, lui-même affecté par l'ébranlement de la culture? Toutes ces questions sont intrinsèques aux écrits d'après-guerre et Imre Kertész, particulièrement, s'est penché sur le dilemme de la littérature post-Shoah.

Au moment de recevoir son prix Nobel en 2002, Kertész prononça un discours dans lequel il remettait un peu ironiquement en question son appartenance au genre littéraire, juste au moment où l'académie suédoise la lui confirmait en grande pompe. Pour l'auteur, dans la tourmente des événements tragiques, la littérature avait en quelque sorte été mise en suspens :

Il était clair qu'une ligne infranchissable me séparait de la littérature et de ses idéaux, de son esprit, et cette ligne – comme tant d'autres choses – s'appelle Auschwitz. Quand on

---

<sup>148</sup> Elie Wiesel, *La nuit* (Paris : Minuit, 1958), 11.

<sup>149</sup> Delphine Auffret, *Elie Wiesel – Un témoin face à l'écriture* (Paris : Le bord de l'eau, 2009), 68.

<sup>150</sup> Myriam B. Cohen, *Élie Wiesel – Variations sur le silence* (La Rochelle : Rumeur des âges, 1988), 113.



écrit sur Auschwitz, il faut savoir que, du moins dans un certain sens, Auschwitz a mis la littérature en suspens<sup>151</sup>.

Cette suspension, on le sait, ne constitue pas un arrêt de la littérature, ni pendant ni après Auschwitz. La littérature se trouve plutôt suspendue au-dessus des camps, maintenue à distance par cette *ligne infranchissable*, un nuage de fumée qui ne s'est jamais dissipé et qui empêche moralement cette littérature de s'approprier Auschwitz comme sujet de fiction littéraire. Catherine Coquio soutient que le suspens de la littérature constitue une « exigence critique » rappelant qu'en un certain sens, Auschwitz « continue d'avoir lieu<sup>152</sup> ». Car pour Kertész, ce que désigne « Auschwitz », ce n'est pas uniquement un événement confiné entre 1939 et 1945, mais c'est aussi le nom qu'il donne au « terminus d'une grande aventure où les Européens sont arrivés au bout de deux mille ans de culture et de morale<sup>153</sup> ». On ne peut donc écrire à propos de la Shoah qu'un témoignage au présent, qu'un texte « dont l'action commence à Auschwitz et dure jusqu'à nos jours », car, nous dit l'auteur d'*Être sans destin*, « il ne s'est rien passé depuis Auschwitz qui ait annulé Auschwitz<sup>154</sup> », qui l'ait désactualisé.

Pour Kertész, cette mise en suspens s'applique à toute la littérature, et pas uniquement à celle de la Shoah. Ainsi, « il n'y a [...] pas d'art valable ou authentique où on ne sente pas la cassure qu'on éprouve en regardant le monde après une nuit de cauchemars, brisé et perplexe<sup>155</sup> ». Autrement dit, l'art d'après-guerre portera longtemps le qualificatif sous-entendu de *post-Shoah*, désormais marqué par une forme de dissonance. Celle-ci se manifeste sous différentes formes, mais rappelle inévitablement qu'Auschwitz est en quelque sorte « le présent par quoi l'événement s'inscrit dans la littérature à l'état de question<sup>156</sup> ». Ce questionnement, ou cette remise en question, est essentiel pour l'éventuelle réconciliation entre les écrivains de la Shoah et la littérature, ainsi que pour la continuation de celle-ci, tel que le souligne Coquio :

---

<sup>151</sup> Kertész, *L'Holocauste comme culture*, 261.

<sup>152</sup> Catherine Coquio, *La littérature en suspens* (Paris : L'Arachnéen, 2015), 12.

<sup>153</sup> Kertész, *L'Holocauste comme culture*, 262.

<sup>154</sup> *Ibid.*, 261.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Coquio, *La littérature en suspens*, 12.

La « mise en suspens » dont parle Kertész est une mise en crise ou en doute de la « littérature », de sa pertinence, de son contenu, de son *héritage*. Cette mise en doute, qui est aussi la condition de sa poursuite, ou de sa relance, lui est désormais *constitutive*. La littérature ne peut plus officier sans questionner radicalement son office, sans concevoir son illégitimité ou plutôt sa dérision<sup>157</sup>.

Le survivant s'est donc retrouvé dans un monde dépouillé de ses fondements culturels et sociaux, où le langage qu'il connaissait ne pouvait plus transmettre son expérience, et à un moment où l'art littéraire était remis en question dans sa pertinence. Mais malgré tout, il devra écrire, pour les morts, pour témoigner de l'injustice qu'ils ont subie, pour ne pas « les tuer une deuxième fois<sup>158</sup> », pour conserver leur mémoire et pour la léguer aux générations futures. Dans un tel contexte contradictoire où il faut écrire l'impossible, les témoins ont souvent été laissés à eux-mêmes, ne sachant pas comment transmettre la mémoire de leurs pairs. Pour certains, la solution pour surmonter l'insurmontable a été d'utiliser une forme de rire pour pallier l'indicible, comme en réponse à la dérision désormais constitutive de la littérature.

Le rire est peu présent dans les récits des survivants – qu'il faut distinguer des récits post-Shoah de la deuxième génération. Alors qu'à l'intérieur des camps, une blague ou un trait d'humour permettaient une distraction salutaire ainsi qu'une distanciation essentielle, au retour des camps, ces mêmes plaisanteries revêtent un caractère outrancier. Il serait d'ailleurs difficile d'imaginer un rescapé appréciant toute la valeur d'un document comme *Le Verfügbar aux Enfers* au sortir de la guerre. Cela expliquerait d'ailleurs en partie pourquoi Tillion n'a publié son texte que plusieurs décennies plus tard. L'humour d'après-guerre est d'emblée écarté du discours shoatique par certains, comme Adorno qui perçoit dans le rire l'écho d'une barbarie envers l'objet moqué pouvant mener à « une ritualisation de la cruauté, de la brutalité<sup>159</sup> », pour reprendre les termes de Diane Cohen tirés de son analyse sur Adorno. Ce dernier, comme Jean Améry, prône plutôt une représentation sans artifices des atrocités ayant pour but de choquer le lecteur et d'exorciser toute barbarie. Ainsi, face à face avec la Catastrophe, ce dernier ne pourra qu'être horrifié et œuvrera à ce qu'Auschwitz ne se répète

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>158</sup> Wiesel, *La nuit*, 23.

<sup>159</sup> Diane Cohen, « Rire à tout prix? », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 53.

jamais. D'autres auteurs favorisent un « détour » esthétique, par exemple celui du rire, comme seule option capable de susciter l'imagination nécessaire à la compréhension de la Shoah. Ce rire, rarement comique, n'est pas uniforme; ceux qui l'emploient – Adler, Hilsenrath, Kertész, Langfus, Wiesel, Semprún, etc. – l'incorporent tous de façon différente. D'après notre analyse, il est toutefois possible d'en diviser les occurrences en deux catégories principales.

D'une part, et le plus souvent, le rire survient lorsque le temps du récit se déroule pendant la guerre, alors que le protagoniste est au cœur de l'action et qu'il ignore ce qui l'attend (le choc n'est pas moins violent pour nous qui lisons ces lignes plus tard, en connaissance des faits). Ce rire, tel un vestige du passé, provient d'un moment comique qui a réellement eu lieu à l'intérieur du camp. C'est le cas notamment dans certains passages chez Levi ou Rousset – que nous avons relevés dans notre premier chapitre – ou encore chez Kertész, alors qu'est soulignée l'incongruité des camps. C'est comme si ce rire des survivants n'avait pas quitté l'univers concentrationnaire et que la seule façon pour eux d'en imaginer l'incarnation était d'y retourner. Autrement, ceux-ci ne laissent pas place à un rire sur la Shoah qui serait issu de considérations postérieures à la Catastrophe.

D'autre part, certains, comme Hilsenrath ou Adler, utilisent le rire pour déconstruire et dénoncer l'idéologie nazie. Il s'agit en général d'humour assez noir, qui « intervient au niveau d'une adhésion feinte à des discours inhumains<sup>160</sup> ». Cet humour, dirigé contre l'opresseur, provoque un rire que l'on pourrait qualifier d'« étranglé », selon la formule de Ruth Vogel-Klein<sup>161</sup>.

Toutefois, parmi les œuvres de rescapés de la Shoah, celle d'Elie Wiesel se démarque par la présence d'un rire bien différent de tous les autres. C'est un rire qui n'est ni issu des camps ni directement dirigé contre l'opresseur. Il présente plutôt toutes les caractéristiques du rire blanc qui nous intéresse.

---

<sup>160</sup> Ruth Vogel-Klein, « Dans un instant vous roulerez vers le bonheur », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 180.

<sup>161</sup> *Ibid.*, 189.

## 2.2 Le rire blanc dans *Les portes de la forêt*

*Et il riait, après cela, d'un rire de damné, mais un rire long, homérique, inextinguible, un rire indestructible comme le temps, un rire cruel comme la mort, un rire large comme l'infini, long comme l'éternité, car c'était l'éternité même. Et dans ce rire-là flottaient, par une nuit obscure sur un océan sans bornes, soulevés par une tempête éternelle, empires, peuples, mondes, âmes et corps, squelettes et cadavres vivants, ossements et chair, mensonge et vérité, grandeur et crapule, boue et or; tout était là, oscillant, dans la vague mobile et éternelle de l'infini.*

– Gustave Flaubert<sup>162</sup>

En avril 1945, à quelques centaines de kilomètres au sud de Ravensbrück, Elie Wiesel est libéré du camp de Buchenwald après plusieurs mois de souffrances. Sa mère, sa sœur et son père y auront perdu la vie. Bien que sa survie ait été un événement heureux, Wiesel l'attribuera au hasard et en restera meurtri, « rong(é) par un obsédant sentiment de culpabilité<sup>163</sup> » envers les victimes. Dix ans s'écouleront avant qu'il ne se décide à écrire, « le temps, dit-il, de reprendre possession de ma mémoire pour unir le langage des hommes au silence des morts<sup>164</sup> ». En 1958, après plusieurs tentatives infructueuses, il réussit enfin à publier son témoignage, *La nuit*<sup>165</sup>. Dès lors, il publiera près d'un texte par année, mû par le devoir de garder vivante la mémoire de ceux qui n'ont pas survécu. Lauréat du prix Nobel de la paix en 1986, Wiesel a utilisé l'autorité morale que lui conférait cette distinction pour transmettre un message d'espoir et d'optimisme. Malgré les génocides qui ont toujours lieu sur la planète, le rescapé croyait en l'être humain et en sa capacité à se départir de la haine. Comme il le mentionne dans *Cœur ouvert*, Wiesel considérait qu'« il incombe à chacun de choisir entre la violence des adultes et le sourire des enfants, entre la laideur de la haine et le désir de s'y opposer<sup>166</sup> ». C'est par le truchement de ses cours, de ses conférences et de ses romans qu'il a œuvré à ce que les générations futures ne reproduisent pas les mêmes erreurs

---

<sup>162</sup> Gustave Flaubert, *Smar* (Paris : Le corridor bleu, 2003), 84.

<sup>163</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 99.

<sup>164</sup> Elie Wiesel, *Un Juif d'aujourd'hui* (Paris : Seuil, 1977), 26.

<sup>165</sup> Une première version plus étoffée (plusieurs centaines de pages) de ce témoignage avait toutefois été publiée en yiddish quelques années plus tôt par une maison d'édition argentine. Le texte faisait partie d'un recueil de témoignages de Juifs polonais et portait le titre de *Un di velt hot geshvign* (Et le monde se taisait) : Elie Wiesel, *Un di velt hot geshvign* (Buenos Aires : Poylishe Yidntum, 1956).

<sup>166</sup> Elie Wiesel, *Cœur ouvert* (Paris : Flammarion, 2011), 85.

que leurs prédécesseurs. Le silence, l'amitié et la judéité sont des leitmotifs qui parcourent ses récits, mais il y a aussi, et parfois de manière surprenante, le rire.

L'œuvre d'Elie Wiesel a été très peu abordée sous l'angle du rire. Le sérieux avec lequel l'auteur s'est présenté devant les différents médias et la gravité, voire la sacralité des thèmes principaux qui régissent ses textes semblent avoir dissuadé les essayistes de s'y attarder. Toutefois, l'étude méthodique du vocabulaire utilisé dans les récits du survivant fait ressortir un champ lexical du rire non négligeable. Dans son essai *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, Joë Friedemann – l'un des seuls essayistes qui se soient réellement penchés sur la question du rire chez Wiesel – présente les résultats du dénombrement des occurrences des mots « rire » et « sourire » dans l'œuvre de l'auteur. La récurrence de ces termes est étonnante, particulièrement dans *Les portes de la forêt*, la cinquième publication d'Elie Wiesel, parue en 1964. Ces mots et leurs dérivés y apparaissent 292 fois en 226 pages. Étrangement, la majorité des études qui mentionnent ou qui traitent de ce roman ne font pas écho à ces chiffres, et vont parfois jusqu'à ignorer les longs passages qui traitent du rire. Pourtant, le rire franc qui éclate dès les premières lignes du roman est cela même qui rend le texte atypique parmi les récits d'après-guerre. Il est donc essentiel de s'attarder à la signification de ce rire, notamment pour tenter de comprendre pourquoi l'un des personnages des *Portes de la forêt* s'exprime en ces termes : « J'écoute la guerre et je ris<sup>167</sup>. » Nous verrons que bien que Wiesel ne soit pas un auteur comique, le rire qu'il prête à ses personnages reflète ses questionnements et sa conception de la Shoah, car comme le mentionne Vincent Engel dans son texte *Fou de Dieu ou Dieu des fous*, « les personnages de Wiesel sont porteurs de symboles. Ils sont les marques vivantes des questions insolubles de l'auteur, et de ses paradoxes<sup>168</sup>. »

*Les Portes de la forêt* est divisé par saisons, de la même façon que l'était le *Verfügbar aux Enfers*. Le premier chapitre, intitulé « Printemps », est celui qui retiendra particulièrement notre attention, car c'est celui qui contient le plus d'occurrences du rire parmi les quatre chapitres du roman. Il débute par la rencontre entre le personnage principal et un étranger qui

---

<sup>167</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 15.

<sup>168</sup> Vincent Engel, *Fou de Dieu ou Dieu des fous* (Bruxelles : Boeck-Wesmael, 1989), 27.

a perdu son nom. Le protagoniste lui donne alors le sien, Gavriel, qui signifie « l'homme de Dieu », et lui-même prend le nom de Grégor, camouflant ainsi ses origines juives, comme plusieurs l'ont fait pendant la guerre. Tous deux se cachent dans une grotte pour fuir l'oppression et entre eux se développe une relation d'amitié basée sur l'écoute, tantôt celle du silence, tantôt celle de leurs histoires. Ils sont retracés peu après par les soldats hongrois. Gavriel se livre alors à l'ennemi, permettant à Grégor de s'enfuir. Ce dernier sera marqué à jamais par sa rencontre avec Gavriel, qu'un rire bien spécial caractérise. Ce rire surprend le lecteur des *Portes de la forêt* dès la quatrième ligne du roman :

Grégor aimait et haïssait [le rire de Gavriel] qui ne ressemblait à aucun autre, qui ne se ressemblait même pas.

Imaginez une lutte à mort entre deux anges, celui de l'amour et celui de la colère, celui du mal et celui de la promesse, imaginez qu'ils arrivent tous deux à leurs fins, emportant chacun sa victoire finale; imaginez le rire qui s'élèverait au-dessus de leur cadavre, comme pour leur dire : c'est votre mort qui m'a fait naître, je suis l'âme de votre conflit, son aboutissement aussi.

Le rire de l'homme qui lui a sauvé la vie<sup>169</sup>.

D'entrée de jeu, « le narrateur fait appel à l'imagination de son auditoire<sup>170</sup> », qu'il prépare aux multiples occurrences du rire et qui resteraient parfois incompréhensibles sans ce préambule. Dans un premier temps, Wiesel présente au lecteur un rire dichotomique, nouveau, qui n'est apparenté à aucun autre. On peut déceler dans le sentiment d'amour-haine de Grégor vis-à-vis du rire une représentation de l'ambivalence qui caractérise le rire post-Shoah. Mais on y détecte aussi le signe de l'ambiguïté du concept même du rire qui peut accompagner une gamme presque infinie d'émotions provenant tantôt de la victime, tantôt du bourreau. Dans un deuxième temps, Wiesel nous prévient qu'il ne s'agira pas d'un rire anodin ou léger, mais bien d'un rire immense dont seul un bouleversement peut engendrer l'éclat. Un rire tragique, né de la Catastrophe et fruit « d'un combat sans merci [...] qui ne laisse que des vaincus<sup>171</sup> ». Mais aussi, par la référence aux créatures angéliques, un rire théologique qui « puis(e) aux sources traditionnelles<sup>172</sup> » du judaïsme et dont l'association au divin renvoie à

---

<sup>169</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 11.

<sup>170</sup> Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 138.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 28.

la verticalité du rire métaphysique ou cosmique dont parle Tournier. Dans un troisième temps, Wiesel laisse sous-entendre que celui qui rit a directement agi pour la survie d'un homme, répondant aux futures interrogations du lecteur et de Grégor, à savoir si Gavriel doit être pris au sérieux ou non. Car comme c'est le cas pour le protagoniste, le lecteur peut ressentir un malaise à l'apparition d'un rire qui surgit au milieu des morts, auquel sont associées par réflexe les prémices de la folie.

Si en lisant cette mise en contexte de l'auteur nous accordons d'emblée de la crédibilité au personnage de Gavriel et à son rire, ce n'est pas le cas de Grégor qui, isolé au cœur de la tragédie, n'y est pas préparé :

Alors, pour la première fois, il entendit le rire. Un frisson le parcourut. Ses jambes se dérobèrent sous lui. Derrière chaque arbre et dans chaque lambeau de nuage il y avait quelqu'un qui riait<sup>173</sup>.

Grégor n'entendit pas « un » rire, mais bien « le » rire, unique, décrit plus haut, et semblant retentir indépendamment d'une quelconque personne; un rire pluriel émanant de la nature, ou des morts qui s'y confondent. Désarçonné, Grégor lança : « Écoute la guerre et tu ne riras plus. » Mais de la forêt, il entendit la réponse lui parvenir en yiddish : « J'écoute la guerre et je ris. » Mais pourquoi? Gavriel n'attend pas la question pour répondre : « Pleurer serait jouer leur jeu. Je suis contre<sup>174</sup>. » Le rire de Gavriel vise à empêcher l'ennemi de remporter toutes les victoires. Ces réactions inhabituelles créent autour du personnage un mystère qui ne se dissipera jamais vraiment. L'essence précise de ce rire, nous ne la saisissons sans doute réellement que quelques années plus tard, à la lecture de *Célébration hassidique*, écrit par Wiesel en 1972 :

Rire issu d'une conscience lucide et désespérée, rire d'arrachement, sans joie, rire de protestation contre les absurdités de l'existence, rire de révolte contre un univers, où l'homme, quoi qu'il fasse, est volé, condamné d'avance, rire de compassion pour l'homme qui ne peut échapper à l'ambiguïté de son destin et de sa foi [...] La révolte n'est pas une solution, la soumission non plus. Reste le rire, le rire métaphysique, libérateur, le rire vengeur<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 14.

<sup>174</sup> *Ibid.*, 14-15.

<sup>175</sup> Elie Wiesel, « Célébration hassidique », dans *Célébrations : Portraits et légendes* (Paris : Seuil, 1994), 697.

Toutes ces dimensions, Grégor ne les perçoit pas encore; il en devine l'existence, tout au plus. Peu à peu, il s'accoutume au rire de celui qui est devenu son ami et en comprend la nécessité. Le rire, réalise-t-il, constitue parfois la seule et terrible option que possède la voix humaine pour témoigner de l'horreur de la Shoah :

Plus les histoires étaient tristes, plus Gavriel en riait. Parfois, le conteur s'esclaffait sans mot dire et alors Grégor comprenait que l'événement était tellement lourd d'horreur vécue ou anticipée, que les mots, trop pauvres, ne pouvaient vraiment le contenir<sup>176</sup>.

Le conteur, c'est aussi Elie Wiesel qui, dans le suspens de la littérature, ne peut ni s'approprier Auschwitz comme lieu de récit ni en donner une représentation précise. Le camp n'est présent qu'en filigrane, derrière le rire, « s'inscri[vant] dans la littérature à l'état de question<sup>177</sup> »; questionnement insoluble que pose Wiesel dans chacun de ses textes : comment dire la Shoah? Car comme nous l'avons vu plus tôt, la littérature ne se suffit plus à elle-même, empêchée dans son rôle de représentation et « trouée » d'indicible. Le rire apparaît ainsi au détour d'un mot, venant « se loger dans le plein de la langue<sup>178</sup> », comme pour la colmater. C'est que pour Wiesel, le rire, comme le silence ou le chant, se fait souvent plus évocateur que la parole. L'auteur en vient d'ailleurs à se méfier de cette dernière : « Attention, les mots, c'est dangereux. Tu devras t'en méfier [...] rien n'est dangereux comme de leur donner libre cours<sup>179</sup>. » C'est ce que Myriam B. Cohen appelle une « démission à la parole<sup>180</sup> » devant des mots impuissants à « reconstituer la tourmente concentrationnaire<sup>181</sup> ». Dans certains passages des *Portes de la forêt*, ce n'est donc que par l'irruption du rire, c'est-à-dire du non-dit, qu'il est possible de percevoir les barbelés des camps. Car s'il constitue une absence de mots, le rire ne constitue pas une absence de sens, au contraire : « Le rire est intelligible, même s'il reste inarticulé; il est plein de sens quoique, à proprement parler, il ne dise rien. Il est simple

---

<sup>176</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 43.

<sup>177</sup> Coquio, *La littérature en suspens*, 12.

<sup>178</sup> Gilles-François Picard, « Épilogue », dans *Variations sur le silence*, 115.

<sup>179</sup> Elie Wiesel, *Le chant des morts* (Paris : Seuil, 1966), 22.

<sup>180</sup> Cohen, *Variations sur le silence*, 29.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 100.



et pure signification, il est le sens même<sup>182</sup>. » Le personnage de Gavriel nous en donne un bel exemple.

En plus de se poser comme représentation de l'horreur, le rire constitue bien souvent une réponse à celle-ci, une réplique à l'absurdité des atrocités comme lorsque, stupéfiant l'ennemi qui l'avait encerclé, Gavriel « éclata soudain d'un rire puissant<sup>183</sup> » métaphysique, libérateur, vengeur. C'était « un rire de qui n'a plus peur. De rien, de personne<sup>184</sup> », faisant écho et donnant tout son sens au rire blanc de Tournier :

L'homme qui rit blanc vient d'entrevoir l'abîme entre les mailles desserrées des choses  
[...] Il est en proie à l'angoisse mais se sent délivré par cela même de toute peur<sup>185</sup>.

Notons la similitude entre le sens du rire wieselien, rire de révolte contre un univers où l'homme est condamné d'avance et qui ne peut échapper à l'ambiguïté de son destin, et celui du rire blanc de Tournier qui « dénonce l'aspect transitoire, relatif, d'avance condamné à disparaître de tout l'humain<sup>186</sup> ». Les deux auteurs voient dans le rire une réponse à l'imparable condamnation de l'humain, qu'une société a camouflée et que seul un cataclysme a permis de dévoiler. « Lorsque les lattes disjointes de la passerelle où chemine l'humanité s'entrouvrent sur le vide sans fond, certains voient le rien<sup>187</sup>. » Ce « rien », c'est l'absence de raisons pour expliquer la mort, l'absence de mots pour l'exprimer, l'absence d'une loi pour l'empêcher; ce que Gavriel traduit ainsi : « tout est vrai *et* tout est faux. Les hommes s'aiment et s'assassinent; Dieu leur ordonne de prier, et leurs prières ne changent rien<sup>188</sup> ». Devant l'absence de sens au cœur de la vie humaine et « la conscience d'appartenir à une réalité éphémère<sup>189</sup> », le rire de Gavriel devient la seule chose qui ait un sens. Il exprime l'absurdité

---

<sup>182</sup> Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique*, 184.

<sup>183</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 59.

<sup>184</sup> *Ibid.*, 25.

<sup>185</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 16.

<sup>189</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 50.

d'une civilisation et d'une grande culture qui ne sont au fond que « la toile peinte de notre vie » dissimulant « le néant qui nous entoure<sup>190</sup> ».

Le premier chapitre se conclut par le rire tonitruant de Gavriel qui donne le ton au récit et dont les vibrations résonneront à travers tout le reste du roman. Mais si le bouleversement est constitutif de ce rire blanc, la possibilité d'un avenir plus « agréable » en est l'autre facette qui le confirme dans sa qualité de rire – associé au sourire et au plaisir – et qui rappelle l'optimisme de Wiesel.

En arborant son sourire devant l'oppression, Gavriel affichait une maîtrise de soi et même un bien-être qui ont fasciné Grégor, qui y voit un « témoignage d'invincibilité<sup>191</sup> » ainsi qu'une source d'inspiration. Pour Judith Kaufmann, le rire est symbole d'espoir pour celui qui survivra aux atrocités :

Révolte purement symbolique de l'individu totalement démuni qui affronte l'horreur les mains nues, le rire exprime – dans le double sens d'extraire et de donner forme – au sein du dérisoire, la dignité et l'espoir<sup>192</sup>.

Le protagoniste a donc désormais « soif de parfaire un apprentissage<sup>193</sup> » vers ce que l'on pourrait appeler, selon les termes d'André Neher, « la première démarche, après Auschwitz », à un moment « où rien n'est plus, mais où tout peut être à nouveau<sup>194</sup> ». Derrière le rire de son compagnon, Grégor – et certainement Wiesel – décèle une réponse, une route à suivre face à l'horreur et après celle-ci. *Les portes de la forêt* présente dès ce moment les traits d'un roman d'apprentissage au terme duquel Grégor aura sensiblement modifié sa façon de réagir face à l'oppression.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse du rire dans *Les portes de la forêt*, il importe d'élaborer sur cette dimension positive afin de comprendre pourquoi Grégor est tant attiré par le rire de son compagnon et pourquoi Wiesel en explore les possibilités dans son roman. Pour ce faire, nous suivrons la voie ouverte par Joë Friedemann, qui écrit : « si nous devons

---

<sup>190</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 198.

<sup>191</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 52.

<sup>192</sup> Kaufmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 139.

<sup>193</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 108.

<sup>194</sup> Neher, *L'exil de la parole*, 155.

chercher des points de comparaison et des affinités chez d'autres auteurs, c'est, semble-t-il, vers Nietzsche qu'il faudrait nous tourner<sup>195</sup> » – Nietzsche qui, rappelons-le, est l'une des principales figures associées au rire blanc selon Tournier.

Dans la troisième partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, au chapitre « De la vision de l'énigme », Zarathoustra aperçoit un homme gisant, pris de dégoût alors qu'un long serpent s'est introduit dans sa gorge pendant qu'il dormait. Si l'on se réfère à l'interprétation qu'en donne Alexis Philonenko dans son essai *Nietzsche – Le rire et le tragique*, cette scène représente « la civilisation, avec toutes ses horreurs, qui prend la forme d'un serpent s'insinuant dans l'âme de l'homme<sup>196</sup> ». Le berger finit par couper le serpent en deux avec ses dents, le recrache au loin et se relève d'un bond. Devant cette victoire, un rire puissant retentit :

Plus ni berger, ni homme, – mais métamorphosé, entouré de lumière et qui riait! Jamais sur terre un homme n'a ri comme *il* riait.

Oh mes frères, j'entendis un rire qui n'était pas le rire d'un être humain, – et maintenant une soif me dévore, un désir, qui ne s'apaiseront jamais<sup>197</sup>.

Cette soif, c'est celle de connaître pareille sensation, pareille métamorphose, pareille illumination. Zarathoustra est fasciné par le rire du berger, comme Grégor l'est par celui de Gavriel. Mais comment expliquer ce besoin dévorant d'entendre encore ce rire? de le posséder? C'est qu'il comble un besoin primaire de l'humain, dont la civilisation l'a dépossédé particulièrement en temps de guerre. Il est, selon Philonenko, synonyme de liberté :

Car le rire, inédit sur Terre, est le rire de la liberté, signifiée par le bond pour se dresser debout, après avoir été là *gisant* [...] Chez Nietzsche [...] il y aura un renversement des valeurs [...] c'est le fou rire à la vue de tous les étranglements auxquels la civilisation nous oblige et après que la tête du serpent a été coupée<sup>198</sup>.

C'est de cette façon qu'il est possible de comprendre le rire de Gavriel; comme le rire de la liberté, plus fort encore qu'un rire libérateur momentané. Qu'il naisse de la mort d'un

---

<sup>195</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 46.

<sup>196</sup> Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique*, 212.

<sup>197</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt (Paris : Le Livre de poche, 1983), 193.

<sup>198</sup> Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique*, 216.

serpent représentant la civilisation ou de la mort des anges de la colère et de l'amour, ce rire accompagne un renversement des valeurs où les lois n'ont plus cours. L'homme, victime de sa lucidité, « sait tout à coup que rien n'a aucune importance » et peut se détacher de la société et de ses événements tragiques. « Se sentant délivré par cela même de toute peur<sup>199</sup> », il peut enfin devenir maître de sa vie, le rire étant « l'expression d'une indépendance en marche<sup>200</sup> ». Ce rire de la liberté témoigne de la transformation de l'homme, d'objet *gisant* en sujet *bondissant*. Voilà à quel niveau s'opère la transfiguration du berger :

Crachant la tête du serpent, le berger de Nietzsche ne saute pas de joie parce qu'il peut retourner en arrière, mais parce qu'il peut ouvrir les yeux devant lui. De fait, dans ce dépassement, il n'est plus berger, ni homme, mais surhomme. Il a dépassé la mélancolie<sup>201</sup>.

Le rire nietzschéen dans *Ainsi parlait Zarathoustra* est « la clef qui ouvre toutes les serrures [...], qui rend la vie possible et, avec elle, une existence authentique<sup>202</sup> ». Le rire wieselien semble y faire écho à travers le personnage de Gavriel; un être libre et authentique, se refusant à la mélancolie. Grégor cherchera à accéder à cet état d'esprit, à ce détachement et à cette liberté. Prisonnier de la guerre, plongé dans l'attente de son père et incertain de sa foi, il voit dans le rire de son ami la possibilité de « faire sauter les barreaux d'un cachot où il se sent honteusement verrouillé<sup>203</sup> ».

L'évolution du personnage de Grégor peut être perçue comme une tentative de l'auteur de représenter sa propre relation à la tragédie. Wiesel est en quelque sorte prisonnier de sa mémoire et de son rôle de témoin, et cette quête lancée par Gavriel témoigne du désir de l'auteur de s'extirper de la culpabilité et des larmes par le rire. C'est comme si Wiesel se parlait à lui-même lorsque Grégor se remémore les paroles de son père : « Tu te laisses aller, cela me déplaît. Défends-toi contre la tristesse, elle avilit, elle précède la mort, elle lui prépare

---

<sup>199</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>200</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 48.

<sup>201</sup> Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique*, 217.

<sup>202</sup> *Ibid.*, 211.

<sup>203</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 48.

la voie<sup>204</sup>. » En réponse, il faut voir dans le rire de liberté de Gavriel un idéal à atteindre par le dépassement de soi, pour l'auteur et éventuellement pour ses lecteurs.

Le rire devient ainsi dès le deuxième chapitre des *Portes de la forêt* l'objet sous-entendu d'une quête initiatique lancée par Gavriel à Grégor peu avant de se faire prendre :

Demain, tu penseras à moi et tu riras [...] Demain, après-demain, tu répèteras mon histoire une fois, dix fois, plus s'il le faut : tu finiras par comprendre [...] Tu finiras par ne plus avoir peur; et alors tu apprendras à rire<sup>205</sup>.

Dans le chapitre « Été », Grégor apprend à rire de sa propre souffrance. Il se réfugie chez Maria, l'ancienne bonne de sa famille qui habite désormais un village hongrois. Pour ne pas dévoiler son altérité aux habitants, Grégor se fait passer pour sourd-muet et devient par le fait même le confident de tout le village, aimé de tous. Puis, alors qu'il joue le rôle de Judas dans la pièce de l'école, les enfants et les villageois s'en prennent à lui, le confondant avec son personnage. Il sort alors de son mutisme, faisant croire à un signe divin, mais les autres comprennent la supercherie et Grégor devra s'enfuir.

Rapidement, l'influence de Gavriel se fait sentir chez le protagoniste. Peu après son arrivée chez Maria, alors que celle-ci prie Jésus, Grégor critique l'attitude du Christ sur sa croix, au moment où il posait les bases de toute la chrétienté.

Sais-tu que le Christ était juif? [...] Sais-tu pourquoi il a été crucifié? Je vais te le dire : Parce qu'il n'avait pas appris à rire. Oui, Maria, c'est la vérité, je te l'affirme. Si, sur sa croix, au lieu d'implorer son père qui l'avait abandonné, il s'était mis à rire, il aurait remporté sa victoire sur tous et sur lui-même<sup>206</sup>.

Grégor suggère ainsi que Jésus fut le Messie d'une religion reposant sur un acte de résignation et non de révolte devant la violence. Les pleurs et les lamentations comme finalités, en tant que symboles de la tragédie et de la mort, représentent la victoire des tortionnaires sur le monde à venir. Si le Christ avait appris à rire, il aurait donné à l'avenir une toute autre direction : celle d'un monde ayant comme prémices une victoire, un dépassement, une liberté. Il aurait été « le premier à opérer la transvaluation des valeurs érigées par lui en

---

<sup>204</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 18.

<sup>205</sup> *Ibid.*, 57.

<sup>206</sup> *Ibid.*, 68.

étoiles éternelles<sup>207</sup> ». Afficher une dignité plutôt qu'un fatalisme, c'est ce à quoi aspire Grégor pour la suite des événements. Il apprend donc lui aussi à rire, et ce, pour commencer, à travers un masque. Se rapportant à la signification biblique d'*ilem*, qui veut dire « muet », Grégor appréhende le bourreau (les villageois) avec une ironie dérivée du jeu tel que le décrit André Neher :

C'est un homme qui *joue* à être muet, qui prend sur lui le silence comme un rôle, à l'instar de l'homme qui *cache sa face*, dont le masque déguise la physionomie et modifie ou même étouffe la parole, en acteur conscient et accompli<sup>208</sup>.

Cette supercherie démontre à quel point les thèmes du rire et du silence sont interconnectés chez Wiesel. L'ironie apparaît sitôt que naît le silence. Elle fait ressortir l'absurdité de la répulsion envers le Juif, qui n'a qu'à masquer son nom et son accent pour passer d'ennemi à ami de tous.

À ce premier jeu s'en superpose un deuxième, le jeu théâtral, au terme duquel Grégor pourra mettre à profit ses propres réflexions à propos du Christ. Alors qu'il est désigné pour le rôle de Judas que personne ne veut interpréter, c'est plutôt l'histoire de Jésus qu'on lui refait subir, transformant l'innocent en martyr. Peu de temps après son entrée en scène, Grégor devient la cible des autres acteurs et des villageois qui, convulsés « par une haine antique soudainement réveillée », semblent vouloir « ajouter une croix à celles qui peuplent le mont des Crucifiés<sup>209</sup> ». Les coups pleuvent sur Grégor, car « la meute » a trouvé un bouc émissaire de tous ses malheurs. Grégor devient subitement « Le Juif », cette « figure irréaliste et unique », mythique et démonisée, qui, dans l'imaginaire collectif, s'est peu à peu substituée au peuple juif, constitué « d'individus réels et divers<sup>210</sup> ». Grégor incarne l'explication de deux mille ans de souffrances, la représentation du mal d'un manichéisme facile : « D'un côté, le vilain; de l'autre, les bons et les justes. Voici qu'on parlait un langage qu'ils comprenaient<sup>211</sup>. » Dans une sorte de représentation ironique de l'antisémitisme, les villageois pleins de bonté envers lui la veille sont maintenant pris d'une animosité bestiale. Les élèves frappaient un Grégor au

---

<sup>207</sup> Philonenko, *Nietzsche – Le rire et le tragique*, 105.

<sup>208</sup> Neher, *L'exil de la parole*, 50.

<sup>209</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 114.

<sup>210</sup> Charlotte Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque* (Paris : Presses Universitaires de France, 1986), 25.

<sup>211</sup> *Ibid.*, 112.

visage ensanglanté, mais qui, face à la douleur, ne pense qu'à sourire. Il réinvente la crucifixion du Christ en regardant calmement et dignement ses adversaires droit dans les yeux. « Plus l'assaut gagnait en violence, plus Grégor se découvrait fort, plus fort que ses assaillants : ils souffraient, lui pas<sup>212</sup>. » C'est que déjà, « Grégor s'était métamorphosé » – pas en cancrelat, toutefois –, sentant en lui l'« étoile » de Gavriel qui lui permet de rester maître de lui-même. Il est finalement sauvé *in extremis* par Petruskanu, le maire du village en qui Grégor croit reconnaître Gavriel. Le protagoniste réussit à s'enfuir chez les partisans juste après avoir perçu une dernière fois le sourire de son sauveur.

La quête initiatique de Grégor se poursuit dans le chapitre « Automne ». Après avoir appris à se détacher par le rire de sa propre souffrance, à rester digne devant la douleur, il doit parvenir à faire de même face à celle des autres. Mais pour cela, Grégor doit réussir à ne pas sombrer dans le gouffre de la culpabilité. Après s'être séparé de Petruskanu, Grégor se joint aux partisans pour combattre la guerre et y retrouve son ami d'enfance Leib le lion devenu chef du groupe. Grégor persuade celui-ci qu'il faut tenter de sauver Gavriel, peut-être emprisonné dans le village voisin. Les partisans élaborent alors une mascarade pour charmer un gardien de prison afin d'en apprendre davantage sur les détenus. Par un retournement de situation ironique, c'est finalement Leib qui se fait prendre par le gardien qui cherchait Gavriel.

En arrivant chez les partisans, Grégor partage les dernières nouvelles concernant les massacres perpétrés contre les Juifs. Mais il n'arrive pas à arborer le détachement de Gavriel : « il faudrait rire, je n'en suis pas capable, pas encore<sup>213</sup> », dit Grégor. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il tient absolument à déployer tous les efforts possibles afin de retrouver Gavriel, pour achever son apprentissage... C'est encore autour du principe de jeu que s'articulent les événements de ce chapitre. Pour tenter de libérer Gavriel, Grégor joue l'amant d'une autre partisane : Clara. Ensemble, ils se lient d'amitié avec János, le gardien de prison, qui est loin de se douter qu'on se joue de lui, même lorsque Grégor rétorque, après que le gardien s'étonne d'apprendre que les Juifs pouvaient rire malgré leur détention : « Ils se

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>213</sup> *Ibid.*, 140.

moquent de vous. Ils rient, mais vous ne les entendez pas. Vous êtes trop occupés à les faire pleurer<sup>214</sup>. »

Dans cette réplique qui rappelle le sourire que Grégor réservait à ses assaillants dans le chapitre précédent, on retrouve l'idée défendue par Wiesel selon laquelle la victime a presque toujours le dessus sur son tortionnaire, consciemment ou non. Car la victime sait souvent qu'elle n'est qu'un bouc émissaire et que sa mort n'est que l'illusion d'une solution pour le bourreau. La haine de ce dernier ne disparaîtra au fond jamais et il sera condamné à une souffrance toujours renouvelée. « Ils souffraient, lui pas<sup>215</sup>. » De ce point de vue et en un certain sens, la victime est toujours plus libre que son bourreau :

Le tortionnaire, en vérité, est un homme malheureux [...] Il a peur de la liberté de sa victime, il a peur de la vérité de sa victime [...] Le triomphe de la victime est certain, parce que même si la victime meurt, et elle meurt le plus souvent dans d'atroces souffrances, cela n'a rien résolu pour le tortionnaire<sup>216</sup>.

Mais si la victime qui survit à ses détracteurs est supérieure et plus lucide, la culpabilité peut toutefois lui faire perdre ses moyens et sa liberté. Lorsque János, tout fier, apprend à Grégor la capture de Gavriel en précisant toutefois que ce dernier ne correspond pas du tout à la description qui en avait été faite, Grégor comprend la méprise. Il bouillonne, suffoque et réalise que son arrivée chez les partisans aura provoqué la mort de leur chef et, qui plus est, de son ami d'enfance. La culpabilité l'envahit et Grégor réalise que « le vrai problème n'est pas la haine, non, pas la haine. Mais la honte, oui, la honte<sup>217</sup> ». On retrouve ici l'une des lignes directrices de la pensée wieselienne : les pensées et les actions des survivants sont bien plus souvent dirigées vers les victimes (la culpabilité, la honte) que vers les bourreaux (la rancœur, la haine). C'est pourquoi le devoir qui s'ensuit n'en est pas un de vengeance, mais bien de mémoire et de connaissance des faits. D'ailleurs, dès ce passage des *Portes de la forêt*, le personnage de János le bourreau disparaît et toute la place est laissée à Leib la victime.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, 151.

<sup>215</sup> *Ibid.*, 116.

<sup>216</sup> Elie Wiesel, *Le mal et l'exil : dix ans après* (Montrouge : Nouvelle Cité, 1999), 226.

<sup>217</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 169.



Grégor a donc le devoir de raconter, de déjà témoigner pour les autres partisans qui ont perdu leur chef et mentor. À leur demande, Grégor leur fait et refait le récit des récents événements. Mais au fil de son discours, il est envahi par la honte qui s'infiltré peu à peu en lui. La honte de demander de l'eau, la honte de ne plus se rappeler le nom d'un partisan. Cette honte est apparente et son public la perçoit nettement. Vue de l'extérieur, elle ne peut que prouver sa culpabilité. Grégor comprend alors qu'aux yeux des autres, il a changé de camp. De victime de la Shoah, il est devenu le bourreau de Leib. Et ceux qui le jugent deviennent ses propres bourreaux :

Les dix mille Juifs qu'on brûlait quotidiennement en Silésie, le rire de Gavriel, l'amour fraternel des partisans, cela donnait, en addition, le malentendu ayant pour victime un homme. Maintenant, Grégor comprenait tout. Sa propre culpabilité et celle de son public [...] Qui n'est pas dans le camp des victimes rejoint le camp des bourreaux<sup>218</sup>.

Ce passage donne tout son sens au principe de « survivre à sa survie<sup>219</sup> », évoqué par Kertész. Grégor commence à réaliser le poids que constitue la vie face à tous ceux qui en ont été dépossédés. Cette vie perd son caractère inéluctable et devient un bien immérité, presque volé. « Pour que moi je vive, quelqu'un a dû mourir<sup>220</sup> », dira Wiesel, habité d'un fort sentiment de culpabilité, particulièrement devant la mort d'un million et demi d'enfants juifs. De plus, écrit Friedemann dans son essai *Langages du désastre*, « de la culpabilité à la haine de soi, le pas est aisément franchissable<sup>221</sup> ». Sachant sa survie arbitraire, due à une « lâcheté inavouable ou imaginée<sup>222</sup> », le rescapé la considère comme déloyale envers les naufragés et en vient à se juger indigne de tout plaisir. La haine de soi peut culminer en désir de sa propre mort et c'est ce que Grégor met en scène en racontant une dernière fois le récit des événements, mais cette fois, en inventant un scénario où il est effectivement un traître. De cette façon, il se place de son propre chef du côté des bourreaux : « Se transformer en bourreau, c'est devenir transparent à autrui et à la mort, c'est se tuer soi-même<sup>223</sup>. » Devant l'absurdité de l'alternative entre la mort ou une vie honteuse, devant des partisans qui le

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, 178.

<sup>219</sup> Kertész, *L'Holocauste comme culture*, 84.

<sup>220</sup> Wiesel, *Le mal et l'exil : dix ans après*, 120.

<sup>221</sup> Joë Friedemann, *Langages du désastre* (Paris : A.-G. Nizet, 2007), 151.

<sup>222</sup> *Ibid.*, 150.

<sup>223</sup> *Ibid.*, 157.

jugeront coupable comme l'avaient fait précédemment les villageois, devant le mal qui s'insinue à son insu et qui le pousse à vouloir sa mort comme seule délivrance, Grégor ne peut réprimer un rire :

Vivre c'est trahir les morts. On se hâte de les enterrer, de les oublier, parce que l'on a honte, parce que l'on se sent coupable devant eux.

– Pourquoi ris-tu? demanda Zeide.

Rire involontaire, expliqua l'accusé. Il mentait. Il se moquait de ses juges, de lui-même, et du destin qui riait plus fort que lui<sup>224</sup>.

Le rire de Grégor commence enfin à s'approcher de celui de Gavriel. Par la constatation que l'humain ne peut être que victime ou bourreau et que la ligne qui les sépare s'efface pendant la guerre, Grégor rit. Un « rire de protestation contre les absurdités de l'existence, où l'homme, quoi qu'il fasse, est [...] condamné d'avance », un « rire de compassion pour l'homme qui ne peut échapper à l'ambiguïté de son destin<sup>225</sup>. » À la fin de son discours suicidaire, dans lequel il se moque de son public endeuillé, il se sent plus fort que jamais :

Grégor se sentait en pleine possession de ses sens; il ne s'était jamais imaginé si fort. Ils m'ont cru, pensa-t-il. Dans un instant ce sera la fin [...] Ainsi personne ne saura que Grégor aura invoqué la mort pour qu'elle soit le couronnement de l'absurde et non l'œuvre d'une volonté aveugle et étrangère. Il aurait voulu rire et crier sa joie, sa gloire [...] Personne ne saura qu'il était le maître de sa mort<sup>226</sup>.

Être « maître de sa mort », être « bondissant », voilà enfin un acte libre! À ce moment, le rire de Grégor s'apparente à celui du berger de Nietzsche qui se sent délesté du poids de la civilisation et de la mélancolie. Mais avant que les partisans ne brandissent la longue faux, Clara intervient : « Il ment, dit-elle très bas. Il se moque de vous. Et vous vous êtes laissé prendre à son jeu. Vous ne savez pas encore que l'on peut souffrir en riant<sup>227</sup>. » Grégor sent alors « le sol se dérober » sous ses pieds, lui qui voyait son heure de délivrance approcher. Mais semblant revenir sur la terre ferme, il s'émeut du geste de celle qu'il aime, au fond. « Il y avait de la joie en lui, mais elle n'était plus la même qu'aux moments précédents. Il savait

---

<sup>224</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 184.

<sup>225</sup> Wiesel, « Célébration hassidique », 697.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 185.

<sup>227</sup> *Ibid.*

qu'il vivait. Vivant, mais vaincu<sup>228</sup>. » Ainsi, la transfiguration nietzschéenne ne s'est pas totalement opérée et Grégor restera en ce sens un objet *gisant*, mais vivant. La mort n'est jamais la solution pour Wiesel, qui considère le suicide comme un affront à Dieu, car seul ce dernier décide si un humain doit vivre ou mourir.

Aussitôt le masque tombé, les partisans témoignent leur respect et leur amitié à Grégor. Ainsi, dans les chapitres « Été » et « Automne », Grégor aura suivi les traces du rire de Gavriel, et en aura compris les limites. Le rire est une voie qui permet un détachement et une liberté, mais ceux-ci ne doivent pas être atteints aux dépens de l'amitié et de l'amour. On peut ainsi voir dans la fin de ce chapitre une valorisation de ces thèmes chers à Elie Wiesel.

## 2.3 Rebâtir la mémoire brisée

« Et Noé trouva grâce aux yeux de l'Éternel » (VI, 8) [...] « Venoa'h matza 'hen », dit le texte hébraïque. Terrifiante entre toutes, la décision divine d'effacer l'humanité de la face de la terre est suivie d'un jeu de mots inopiné. Le nom de Noé, Noa'h, et le terme grâce, 'hen, sont rapprochés et opposés à la fois, par une analogie et une permutation des lettres radicales, comme si, dépassant le tragique absolu de l'avenir réservé à l'homme, la Bible, par l'emploi du trait d'esprit, donc du sourire, voulait lui rappeler que tout espoir n'était pas perdu.

– Joë Friedemann<sup>229</sup>

L'analyse d'un texte de Wiesel ne saurait être complète sans examiner la dimension théologique qui imprègne toute l'œuvre de l'auteur. Cette compréhension du rapport au divin permettra de compléter notre étude du rire blanc qui, comme nous l'avons vu, implique un processus de reconstruction.

Le rapport à la judéité est complexe pour Elie Wiesel. Dans *La nuit*, l'auteur raconte comment l'étudiant talmudiste qu'il était a vu sa foi s'étioler peu à peu jusqu'à ce qu'il en vienne à évoquer la mort de Dieu :

Derrière moi j'entendis le même homme demander :

– Où donc est Dieu?

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, 186.

<sup>229</sup> Friedemann, *Le masque et la figure – Études sur le rire : la genèse, le rire noir, l'utopie, la Shoah*, 27.

Et je sentais en moi une voix qui lui répondait : Où il est? Le voici – il est pendu ici, à cette potence<sup>230</sup>...

Le silence divin était devenu insupportable pour le détenu qui voyait son peuple être décimé sans raison. Toutefois, dans un entretien publié en 2011, Wiesel est revenu sur ses paroles et a avoué qu'une mince flamme résidait toujours au fond de son cœur : « J'avoue m'être élevé contre le Seigneur, mais je ne l'ai jamais renié<sup>231</sup>. » Il peut sembler paradoxal de constater que l'auteur ait montré une foi de plus en plus grandissante au sortir de la Shoah. Toutefois, cela s'explique notamment par une sorte de devoir moral. Wiesel s'est vu confronté à un choix difficile : soit punir Dieu de son inaction en le reniant, mais en même temps accorder aux nazis une victoire de plus; soit conserver la foi en un dieu silencieux, mais du même coup garder vivante la tradition en péril d'un peuple divisé. Wiesel a choisi la deuxième option, tentant ainsi de colmater la brèche culturelle laissée par la Shoah et empêchant les nazis de le déposséder de la judéité héritée de ses ancêtres.

Mon engagement est une affirmation de ma fidélité à la pratique religieuse de mes parents et des leurs. Pour le dire plus simplement encore : si j'observe les lois de la Torah en mettant les *tephillins*, c'est parce que mes parents et grands-parents, comme les leurs, l'ont fait. C'est simple, je refuse d'être le dernier d'une chaîne remontant très loin dans ma mémoire et dans celle de mon peuple<sup>232</sup>.

Ainsi l'auteur n'écrit pas seulement pour garder vivante la mémoire des victimes, mais aussi pour conserver la mémoire d'une tradition millénaire au seuil de l'oubli. Wiesel « dépasse le statut de survivant de la Shoah pour devenir le témoin de son peuple et de son histoire<sup>233</sup> », note Delphine Auffret. Dans son ouvrage sur Wiesel, cette spécialiste du témoignage dans la littérature de la Shoah montre comment les romans de l'auteur réinvestissent la culture juive à bien des égards. Auffret établit notamment des parallèles entre le texte wieselien et le texte midrashique; un espace de réflexion où l'humain peut s'interroger et se positionner face au sacré. Après la guerre, cet espace est d'ailleurs absolument nécessaire pour quiconque désire reconstruire sa foi en l'Éternel. Car s'il y a réconciliation avec Dieu, elle ne peut se faire à n'importe quel prix. Yahveh devra rendre des comptes et

---

<sup>230</sup> Wiesel, *La nuit*, 125.

<sup>231</sup> Wiesel, *Cœur ouvert*, 79.

<sup>232</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>233</sup> Delphine Auffret, *Elie Wiesel – Un témoin face à l'écriture*, 216.

accepter les bravades et les remises en question de l'humain. Friedemann voit d'ailleurs dans la révolte du rire de Gavriel, au début du roman, une façon d'interpeller directement Dieu sur les souffrances d'ici-bas :

Dans *Les Portes de la forêt* [...] surgit également tel un leitmotiv lancinant, le rire retentissant que Gavriel oppose à la souffrance et à l'affliction. Mais ce rire qui s'épanche n'est pas celui de l'athée frénétique insultant un ciel vide et sans loi, c'est l'explosion d'un défi indicible, lancé par un « mutilé de l'âme » contre les déterminations capricieuses du Tout-Puissant<sup>234</sup>.

La possibilité d'un rire adressé à Dieu devient une façon de se rapprocher de Lui en le rendant risible, sujet au rire. Gavriel se venge en utilisant contre Dieu ce qu'il considère être Son erreur : « Sais-tu ce qu'est le rire? Je vais te le dire. C'est l'erreur de Dieu [...] Il ignorait que plus tard, ce ver de terre [qu'est l'être humain] s'en servirait comme moyen de vengeance<sup>235</sup>. » Toutefois, c'est particulièrement dans le dernier chapitre des *Portes de la forêt*, « Hiver », que Wiesel invective Dieu, à travers le personnage de Grégor qui discute avec un rabbin. Grégor s'enflamme devant le vieux *hassid*, l'interrogeant sur sa foi qu'il considère comme bornée et absurde après Auschwitz. Mais le rabbin semble avoir réponse à tout :

- Après ce qui nous est arrivé, comment pouvez-vous encore croire en Dieu?
- Après ce qui nous est arrivé, comment peux-tu ne pas croire en Dieu<sup>236</sup>?

Grégor réalisera finalement que la haine de Dieu n'est pas la solution. Dieu n'est pas une idée que l'on tue. Il est pour le croyant source de lumière en toute circonstance, et c'est la foi en Lui qui transforme les pleurs et les cris en chants et en danses : « C'est avec fureur que danse le *hassid*, avec joie aussi bien sûr. C'est sa manière à lui de proclamer : Tu ne veux pas que je danse, tant pis, je danserai<sup>237</sup>. » La reconstruction de la foi est donc conditionnelle à la possibilité de confronter Dieu devant l'absurdité de la Shoah. Les textes de Wiesel offrent cette liberté de dialogue avec les cieux, constitué de parole et de silence, et permettent ainsi une réconciliation avec Dieu, pour l'auteur et pour le lecteur. Notons au passage la similitude

---

<sup>234</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 51.

<sup>235</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 29.

<sup>236</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>237</sup> *Ibid.*, 210.

entre la remise en question nécessaire à la conservation de la foi par les croyants et la mise en doute de la littérature désormais constitutive de sa relance par les écrivains...

Toujours dans l'observation de la manière dont l'auteur reconstruit l'identité juive, Auffret constate que Wiesel incorpore à ses récits une pléthore de symboles issus de la tradition juive, comme par exemple l'importance du nom, la figure d'autorité rabbinique ou la présence de légendes. Tous ces aspects contribuent à tisser des liens avec le passé, avec les racines du judaïsme, un peu comme une main sectionnée que l'on greffe en reconnectant les tendons pour que les doigts puissent à nouveau bouger. Il est ainsi possible d'appréhender le rire dans *Les portes de la forêt* comme le prolongement naturel de la culture juive.

Le rire que Wiesel veut transmettre dans ses récits est issu d'une longue tradition qui remonte à la Bible et au personnage de Yitzhak, dont le nom signifie *il rira*. Il porte ce nom, car, dit-on, sa mère se mit à rire lorsque Dieu lui annonça qu'à 90 ans, elle enfanterait de nouveau. Mais Wiesel y voit une autre symbolique, issue de l'histoire de Yitzhak et non de celle de sa mère. Dieu avait voulu s'assurer de la foi d'Abraham en lui demandant de sacrifier Yitzhak, son fils déjà adulte. Mais au dernier moment, certain du dévouement d'Abraham, l'Éternel envoyait un ange pour l'empêcher d'accomplir son terrible geste.

Le personnage le plus tragique de l'histoire juive, après tout c'est Yitzhak [...] presque tué par son père. Et bien, je crois que là est le secret de l'existence juive, car Yitzhak pour moi est le premier survivant, le premier survivant du premier holocauste<sup>238</sup>.

Le nom est très important dans la tradition juive et Wiesel voit dans le rire inscrit dans le nom d'Yitzhak l'indice d'une démarche à suivre pour tout survivant. Car comme ce personnage biblique, Wiesel a été épargné par un sacrifice absurde, « miraculeusement sauvé du néant<sup>239</sup> » et, comme lui, il aura su « survivre à sa survie<sup>240</sup> », en s'épanouissant par l'écriture, par la foi et, d'une certaine façon, par le rire. Mais non seulement ce rire est-il profitable à celui qui le crée, mais il l'est pour l'humanité entière qui le reçoit, dans un monde qui se bâtit à force de commencements; de marches à suivre pour se relever des tempêtes.

---

<sup>238</sup> Friedemann, *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*, 28.

<sup>239</sup> *Ibid.*, 29.

<sup>240</sup> Kertész, *L'Holocauste comme culture*, 84.

Le rire wieselien est complexe et multiple. Il est cependant bien circonscrit par l'une des premières paroles de Gavriel : « Pleurer serait jouer leur jeu. Je suis contre<sup>241</sup>. » Au fond, c'est l'essentiel du discours de l'auteur : pour ne pas perpétuer le massacre nazi, il faut vivre et garder la foi vivante (peu importe en quoi cette foi consiste). Et pour ne pas faire de l'histoire juive, de celle des victimes et de celle de l'humanité en général, une référence absolue aux larmes et à la détresse, il faut regarder l'avenir avec un sourire en coin. *Les portes de la forêt* se conclut par le sourire d'un enfant et la récitation du *kaddish*, cette prière pour ceux qui n'ont pas survécu et dans laquelle « l'homme remet à Dieu sa couronne et son sceptre<sup>242</sup> ».

---

<sup>241</sup> Wiesel, *Les portes de la forêt*, 15.

<sup>242</sup> *Ibid.*, 236.

### 3. *La danse de Gengis Cohn* (Romain Gary)

*Ces diverses « classiques historiettes » me semblent poser, à leurs façons diverses, la non moins classique et douloureuse question : « Peut-on rire de tout ? » À quoi la bonne réponse pourrait bien être cette autre question, pour le coup vraiment philosophique : « De quoi d'autre voulez-vous donc qu'on rie ? »*

– Gérard Genette<sup>243</sup>

#### 3.1 Le rire des passeurs de témoin

*La question à laquelle nous sommes confrontés maintenant est la suivante : qu'allons-nous léguer à nos enfants ? Que va-t-il rester de ce siècle pour que nos enfants puissent s'en servir et bâtir un monde à eux, un foyer, une maison, un univers ? Si nous leur léguons seulement la souffrance et la mémoire de la souffrance, c'est grave. C'est la vérité mais pas dans sa totalité, car dans cette vérité, il y a quand même un aspect de résistance à la souffrance pendant la guerre et après la guerre. La souffrance était là, mais la souffrance s'est transformée en mémoire. Voilà un autre miracle. C'est donc la mémoire que nous allons transmettre.*

– Elie Wiesel<sup>244</sup>

Après la guerre, l'une des premières démarches entamées par les Alliés pour rétablir les bases de la civilisation et du droit a été d'enclencher des procédures judiciaires. L'heure était au jugement. Mais qui fallait-il condamner exactement ? Jusqu'où fallait-il pousser le concept de culpabilité ? Et quelle peine devait-on réserver aux auteurs de l'un des plus grands massacres de l'ère moderne ? La nature et la portée des méfaits dépassaient l'entendement : « Quarante et un morts, ça peut se compter, on peut se les représenter. C'est figuratif. S'il y en avait cinquante millions [...] Ce serait de l'abstraction pure<sup>245</sup> », note ainsi Gengis Cohn, personnage principal du roman de Romain Gary paru en 1967 et qui fait l'objet de ce chapitre. Le système de justice occidental était-il de taille à gérer une telle catastrophe ? Aucune peine relevant de la magistrature moderne ne semblait appropriée pour punir les crimes de la Shoah.

---

<sup>243</sup> Genette, *Des genres et des œuvres*, 424.

<sup>244</sup> Wiesel, *Le mal et l'exil : dix ans après*, 378.

<sup>245</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 92.



Inévitablement, les séances du tribunal revêtaient un caractère dérisoire, en raison notamment de la juxtaposition d'une absence totale de droit pour les victimes et d'un procès dans les règles de l'art pour les bourreaux, à seulement quelques mois d'intervalle<sup>246</sup>. Mais l'absurdité des procès résidait aussi dans le fait que les accusés plaidaient le plus souvent non coupable, niant parfois carrément l'existence des massacres et affirmant pour la plupart n'avoir fait que suivre les ordres<sup>247</sup>. Finalement, très peu de responsables ont été adéquatement punis pour leur implication dans la Shoah. « Les grands procès eurent une importance considérable, mais ils contribuèrent à faire oublier que l'immense majorité des coupables ne furent jamais jugés – ou qu'ils furent rapidement libérés pour “bonne conduite” ou “raisons de santé”<sup>248</sup> », note George Bensoussan.

La culpabilité des dirigeants dont le nom est passé à l'histoire semble bien sûr évidente. Mais qu'en était-il de tous ces acteurs de l'ombre ayant profité de la dictature hitlérienne et qui ont de près ou de loin contribué à alimenter la machine de guerre nazie? Fallait-il condamner le soldat allemand qui défendait son pays en guerre? le directeur de l'usine qui faisait travailler des prisonniers? le citoyen qui dénonçait une famille juive et s'emparait de son logis? Bien sûr, la justice n'imposa aucune peine à la plupart de ces gens, mais dans un climat empreint de suspicion, une forme de condamnation les guettait continuellement. Chaque Européen n'avait d'autre choix que de faire un examen de conscience en s'interrogeant sur son implication dans le récent conflit. Cette propension à l'introspection était exacerbée par les médias, dont les yeux étaient braqués sur l'Europe, et qui empêchaient symboliquement la fumée des crématoriums de s'échapper, celle-ci flottant comme un nuage de honte au-dessus du continent. De plus, il était impossible de faire abstraction du « Juif », qui, même physiquement absent, prenait une place énorme dans les

---

<sup>246</sup> Le procès de Nuremberg se déroula du 18 octobre 1945 au 1<sup>er</sup> octobre 1946. Vingt-quatre hauts dirigeants nazis y ont été jugés. Voir par exemple : Annette Wieviorka, *Le procès de Nuremberg* (Rennes : Éditions Ouest-France, 1995).

<sup>247</sup> Ce fut notamment le cas d'Adolf Eichmann qui, lors de son procès en 1961, n'eut de cesse de rappeler que la faute incombait aux dirigeants, auxquels il n'avait eu d'autre choix que d'obéir. Voir par exemple : Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal* (Paris : Gallimard, 2002) ou Annette Wieviorka, *Eichmann – De la traque au procès* (Bruxelles : André Versaille éditeur, 2011).

<sup>248</sup> Bensoussan, *Atlas de la Shoah*, 92.

manchettes et dans la conscience collective. « Une certaine absence, qui a de la gueule<sup>249</sup> », dira Gengis Cohn :

Il y a des morts qui ne meurent jamais. [...] Bien sûr on ne les voit pas, ils n'ont pas de présence physique, mais... comment dire? Ils se font sentir. [...] Je ne veux pas faire de peine à tout un peuple, mais l'Allemagne est un pays entièrement enjuivé<sup>250</sup>.

Pour se dépêtrer de ce sentiment de honte, de cette omniprésence juive, les approches ont été multiples. L'une d'entre elles consistait à se déculpabiliser en considérant l'Europe entière comme la victime du seul bourreau qu'était Hitler. Parmi les nazis ou les collaborateurs qui n'ont pas été traduits en justice, beaucoup se sont ainsi fondus dans la masse, clamant être eux aussi les victimes du système totalitaire. Au sein de la population, plusieurs affirmaient, à tort ou à raison, ne pas avoir été au courant des atrocités perpétrées. Cette façon de se déresponsabiliser permettait de tourner la page plus facilement et était souvent accompagnée d'un tabou familial, enterrant les souvenirs liés à la Shoah<sup>251</sup>.

Pour se déculpabiliser et se donner bonne conscience, une autre approche consistait en un philosémitisme soudain et exagéré versant dans l'hypocrisie collective. Cet élan de générosité de la part de ceux qui, la veille, semblaient se complaire dans l'épuration judéophobe, a notamment été dénoncé par Edgar Hilsenrath dans son roman *Le nazi et le barbier* (1971). C'est particulièrement le cas lorsque son personnage se promène en ville peu de temps après la fin de la guerre :

Le matin de bonne heure, quand tout le monde fait la queue devant les seules toilettes pour hommes, on nous laisse passer [...] « je vous en prie, Monsieur Finkelstein... après vous. » [...] même là on est prioritaires. Qu'on fasse notre petite crotte, surtout. C'est primordial. Du moins pour l'instant. Jusqu'à ce qu'ils se soient acquittés de leur dette<sup>252</sup>.

---

<sup>249</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 11.

<sup>250</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>251</sup> Dans son film *Shoah* paru en 1985, Claude Lanzmann fait ressortir l'absurdité des témoignages de certaines personnes qui affirment ne pas avoir eu vent des atrocités perpétrées pendant la guerre, alors qu'elles habitaient pourtant juste à côté de camps nazis. Dans leur livre « *Grand-père n'était pas un nazi* », Harald Welzer, Sabine Moller et Karoline Tschuggnall affirment d'entrée de jeu que les résultats de leur projet de recherche démontrent que « le souvenir de la Shoah n'a pratiquement pas de place dans la mémoire des familles allemandes » et que personne ne considère avoir eu de nazi au sein de sa famille. Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, Harald Welzer, « *Grand-père n'était pas un nazi* », trad. Olivier Mannoni (Paris : Gallimard, 2013), 7.

<sup>252</sup> Hilsenrath, *Le nazi et le barbier*, 233.

Dans toute leur histoire, les Juifs n'avaient jamais fait l'objet de tant de politesses, notamment de la part de ceux qui militaient subitement pour leurs droits, ceux que Gary appelle ironiquement les « résistants après le départ des Allemands<sup>253</sup> ». En fait, le philosémitisme tendait vers une sorte de fraternisation qui se voulait réconciliatrice à l'égard du Juif, en clamant l'égalité entre tous. Toutefois, cela pouvait avoir pour effet d'effacer toute distinction entre l'opresseur et l'opprimé, et ainsi de partager à parts égales la responsabilité des crimes. Pour Aurélia Kalisky, « fraterniser ne signifierait rien d'autre pour la victime que de passer symboliquement du côté des bourreaux, en endossant avec eux désormais, au nom de la fraternité universelle, la culpabilité collective de tous les crimes, y compris celui de sa propre extermination<sup>254</sup>. » Que ce soit par une attitude victimaire ou philosémite, ces façons de gérer la culpabilité pouvaient mener à un effacement de la faute. Or c'est précisément ce genre de phénomène que voulaient éviter les survivants, pour ne pas « tuer [les victimes] une deuxième fois<sup>255</sup> ». Car la faute passée sous silence faisait disparaître les bourreaux et, du même coup, leurs victimes.

Ceux qui œuvraient à garder vivace la mémoire des morts n'étaient pas au bout de leurs peines. En plus du rôle conscient joué par certaines personnes qui avaient intérêt à ce que la tragédie soit édulcorée, en plus du choix de certaines victimes qui préféraient oublier pour soulager leurs maux, le temps, inévitablement, contribuait lui aussi à l'oubli des crimes. Bien sûr, les images de la libération avaient créé un remous aux quatre coins du globe. Mais un événement ne peut accaparer l'espace médiatique *ad vitam aeternam*, aussi monstrueux soit-il et malgré la remise en question totale des notions d'humanité, de civilisation et de culture qu'il peut susciter. Ainsi la présence de la Catastrophe dans l'imaginaire collectif et les débats publics s'est-elle peu à peu étiolée. En 1961, le procès Eichmann, le premier procès de l'histoire à posséder un tribunal pénal international, remis la Shoah au goût du jour, et favorisa la diffusion des témoignages dont les publications s'étaient succédé après la guerre : Rousset (1946), Levi (1947), Antelme (1947), Wiesel (1956), etc. Mais à la fin des années 1960, le monde était en proie à de nouveaux conflits sanglants et avait désormais les

---

<sup>253</sup> Romain Gary, *Les cerfs-volants* (Paris : Gallimard, 1980), 354.

<sup>254</sup> Kalisky, « Mystères de la satire », 169.

<sup>255</sup> Wiesel, *La nuit*, 23.

yeux rivés sur le Vietnam ou l'Algérie. Les bourreaux et les victimes d'antan cédaient leur place aux nouveaux venus et il ne fallut d'ailleurs pas attendre très longtemps avant que certains nazis en détention recouvrent leur liberté. De plus, l'avenir commençait à appartenir à une nouvelle génération d'hommes et de femmes nés après la Shoah ou qui n'en avaient gardé aucun souvenir en raison de leur jeune âge. Dès lors, comment s'assurer que la Shoah ne sombre pas dans l'oubli? Comment laisser à la Catastrophe son statut d'hapax historique pour qu'elle ne soit pas reléguée aux classeurs de l'histoire? Comment faire de la Shoah une sorte de référence de la déroute possible de l'être humain, pour que plus jamais celle-ci ne se reproduise?

Les survivants ont tôt fait de prendre conscience que la transmission de leur message et de leur mémoire était impérative. Les rescapés ne pourraient éternellement porter le souvenir des atrocités, qui serait de toute façon rapidement enfoui sous des années de nouvelles actualités. « Mais à qui appartiendra alors Auschwitz? Nul doute : à la génération d'après, puis à celles qui suivent – encore faut-il qu'elles y prétendent<sup>256</sup> », dira Kertész. Pour garder vivante la mémoire de la Shoah, la manière de la transmettre devint dès lors un enjeu capital. Comment en effet convaincre une nouvelle génération de porter le poids de violences auxquelles elle n'avait pas été confrontée? Comment empêcher les générations futures de vouloir se détourner – non sans raison – de la preuve de la présence de l'inhumain dans l'humain? C'est ce que le colonel Schatz tente d'expliquer à Gengis Cohn :

Nous en avons assez d'être obligés de vivre avec des fantômes! [...] Vous êtes démodé. Vous faites vieux jeu. L'humanité vous a assez vus. Elle veut du neuf. Vos étoiles jaunes, vos fours, vos chambres à gaz, on ne veut plus en entendre parler [...] On veut aller de l'avant! [...] Les jeunes, ça ne leur dit plus rien du tout<sup>257</sup>.

Nul doute : pour intéresser les nouvelles générations, la mémoire de la Shoah n'aura d'autre choix que de s'esthétiser et d'adapter ses contours aux standards des différentes

---

<sup>256</sup> Imre Kertész, « Wem gehört Auschwitz? », dans *Die exilierte Sprache* (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2004), 147, cité dans Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 209. Ce passage, dans la trad. française de Natalia et Charles Zaremba, se trouve également dans le volume de Kertész, *L'Holocauste comme culture* (Arles : Actes Sud, 2009), 151. Nous avons préféré la traduction de Lauterwein qui nous semble plus juste.

<sup>257</sup> Lauterwein, « Du rire anti-nazi au rire catastrophé », 103.

époques. Cette modernisation du discours constituait une condition *sine qua non* à la transmission de la mémoire :

Transmettre efficacement la spécificité de cette césure historique absolue que constitue la Shoah nécessite qu'à *chaque époque*, on s'interroge tant sur le contenu et le mode de transmission du message que sur le public auquel il s'adresse, en considérant sa maturité, son imaginaire, son vécu familial, ainsi que l'actualité dans laquelle il baigne<sup>258</sup>.

C'est en devenant un sujet artistique – plus particulièrement littéraire et cinématographique –, en faisant transiger sa mémoire de factuelle à culturelle, que la Shoah a pu survivre dans l'imaginaire collectif et continuer à susciter des questionnements. Toutefois, mettre en scène le judéocide, par quelque média que ce soit, pose nécessairement des problèmes de représentation. Le dilemme ne date pas d'hier : quel degré d'objectivité l'art doit-il posséder pour rendre compte d'un événement historique? De plus, en ce qui concerne la Shoah, le gouffre séparant la vérité historique de l'œuvre d'art socialement acceptable – ou même vraisemblable – est énorme, car il s'agit d'« une histoire qui dépasse en atrocité ce que l'Occidental du XX<sup>e</sup> siècle, pénétré de rationalisme et d'humanisme, pouvait pressentir et imaginer<sup>259</sup> ». En dévoilant au spectateur les images les plus crues prises lors de la libération des camps, Alain Resnais, dans son documentaire de 1955 *Nuit et brouillard*, avait pourtant tenté de montrer l'univers concentrationnaire nazi dans ses moindres détails connus, offrant une représentation de l'horreur qui se voulait sans ambages et sans artifices. Mais malgré les avantages évidents à posséder un vestige visuel des atrocités, ce film est-il même concevable comme approche pédagogique envers les générations futures? « Le simple fait que les anciens déportés ne le mentionnent presque jamais spontanément paraît symptomatique de son inadaptation à la sensibilité actuelle<sup>260</sup> », dira Colette Strauss-Hiva<sup>261</sup>. Ainsi, dès les

---

<sup>258</sup> Colette Strauss-Hiva, « “Je twisterais les mots s'il fallait les twister” », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 376.

<sup>259</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 7.

<sup>260</sup> Strauss-Hiva, « “Je twisterais les mots s'il fallait les twister” », 379.

<sup>261</sup> *Nuit et Brouillard* n'a jamais fait l'objet d'un consensus. Ses détracteurs lui ont reproché d'une part des images trop choquantes, notamment celles montrant les cadavres, et d'autre part, la quasi absence d'une spécificité juive dans le film, ce qu'ont dénoncé Georges Bensoussan et Annette Wieviorka. Toutefois, pour Christian Delage et Vincent Guigueno, *Nuit et brouillard* demeure un outil cinématographie puissant dans la lutte contre l'oubli des crimes et « permettra encore à bien des générations de pouvoir soutenir du regard les images filmées et les traces matérielles des camps nazis. » Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film* (Paris : Gallimard, 2004), 78.

années 1960, la tendance était plutôt à l'évocation ou à la métaphore pour traiter de l'horreur, mentionne Charlotte Wardi dans son essai *Le génocide dans la fiction romanesque* (1986).

À partir des années 1970 et jusque dans les années 2000, le nombre d'œuvres de fiction sur la Shoah a explosé<sup>262</sup>. « Cette extrême visibilité fragilise la bonne réception du témoignage des survivants. La parole de ceux-ci s'épuise, presque perdue parmi tant d'autres voix qui évoquent la Shoah, des voix toutes différentes dans le fond et la forme<sup>263</sup>. » La voix des survivants s'est noyée au milieu des livres à succès et des films à grand déploiement, largement diffusés. Certes, cette abondance a favorisé une plus grande connaissance de la Shoah, mais le danger des œuvres de fiction est bien souvent de présumer que le public saura départager le vrai du faux. « [L]a réalité attribuée par le lecteur à tel ou tel fait géographique ou historique est relative à la connaissance qu'il en a et non à la réalité qu'il a pour l'auteur<sup>264</sup>. » Ainsi, s'il n'y prend pas garde, l'écrivain ou le cinéaste qui se risque à dépeindre l'univers concentrationnaire met en péril l'authenticité des événements et, par le fait même, la vérité historique. Ces déformations qui peu à peu ont pris forme dans l'imaginaire collectif – façonnées tant par l'art que par le journalisme et la politique – ont contribué à créer une sorte de contrefaçon de la Catastrophe qui alimente le cliché d'« Auschwitz »; un terme omnibus et abstrait pour désigner de façon générale l'ensemble des composantes du génocide juif, et qui tendent à disparaître derrière ce simple nom. En effet, en voulant toucher le plus de gens possible, plusieurs œuvres ont offert une représentation de l'horreur qui tend vers le *kitsch*, notamment en ne présentant que la dimension tragique des camps de la Shoah; dimension qui, au fond, s'apparente à toute guerre, ne montrant pas en quoi celle-ci fut différente des autres. C'est notamment ce que décrit Kertész lors d'un assaut littéraire contre le kitsch :

Je considère comme kitsch toute représentation qui ne contient pas de manière implicite les conséquences éthiques d'Auschwitz et donc selon laquelle l'Homme avec un grand H

---

<sup>262</sup> La série *Holocaust*, diffusée en 1979, contribua énormément à informer le grand public des affres de la Shoah, et son succès a permis à l'industrie télévisuelle de constater à quel point ce sujet pouvait avoir des retombées financières importantes pour une chaîne. La série « amorce également le débat sur la possibilité et la légitimité de représenter, par le biais de la fiction, la destruction des Juifs d'Europe. » Julie Maeck, *Montrer la Shoah à la télévision : de 1960 à nos jours* (Paris : Éd. Nouveau Monde, 2009), 20.

<sup>263</sup> Auffret, *Elie Wiesel – Un témoin face à l'écriture*, 87.

<sup>264</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 18.

– et avec lui la notion d’humanité – a pu sortir sain et sauf d’Auschwitz [...] [J]e considère aussi qu’il est kitsch de réduire Auschwitz à une affaire entre Allemands et juifs, c’est-à-dire à une sorte d’incompatibilité fatale de deux communautés; de faire abstraction de la nature politique et psychologique des totalitarismes modernes, de limiter Auschwitz aux groupes directement concernés et de ne pas l’envisager comme un vécu universel<sup>265</sup>.

Le danger d’une production kitsch réside dans le fait qu’elle présente au public le reflet de ce que ce dernier sait et ressent déjà par rapport à toute tragédie, soit le *pathos*. Ce qu’il voit ou entend concorde avec l’idée qu’il se fait déjà; il ne réactualise donc pas sa réflexion sur le sujet. « Aussi le kitsch n’a-t-il que faire de l’insolite; il fait appel à des images clés profondément ancrées dans la mémoire des hommes<sup>266</sup>. » Ainsi, présenter le bourreau comme étant spécifiquement allemand ne suggère pas directement au spectateur que les prémices du totalitarisme derrière l’idéologie nazie sont susceptibles de recréer de telles violences dans les sociétés actuelles. Cela peut aussi favoriser une déresponsabilisation des nations non allemandes qui ne se sentent pas concernées, enlevant par le fait même à la Catastrophe son caractère universel. Kitschifiée, la Shoah devient figée dans le temps alors qu’en un certain sens, elle « continue d’avoir lieu<sup>267</sup> ».

Comment, donc, réussir à transmettre une mémoire de la Shoah qui soit à la fois respectueuse des victimes, abordable pour les générations futures et qui n’observe pas Auschwitz sous un seul angle, rendant ainsi sa représentation kitsch? Comment « consacrer l’horrible nécessité d’un nouvel espace mental à partir duquel l’impensable – cet *indicible* toujours évoqué pour parler de la Shoah – puisse justement être pensé<sup>268</sup> »? Comment faire transiger la mémoire des faits vers l’imaginaire collectif culturel sans perdre en chemin les leçons primordiales que l’humanité peut tirer de ces faits terribles? Pour tenter de résoudre ces questionnements et de contourner les difficultés de représentation tout en favorisant une transmission authentique de la Shoah, certains, encore une fois, se sont tournés vers le rire.

---

<sup>265</sup> Kertész, *L’Holocauste comme culture*, 156.

<sup>266</sup> Milan Kundera, *L’insoutenable légèreté de l’être* (Paris : Gallimard, 1989), 361.

<sup>267</sup> Coquio, *La littérature en suspens*, 12.

<sup>268</sup> Benoit Desmarais, *Romain Gary – L’impossible dérobade* (Toronto : Becker Associates, 2014), 119.

Les manifestations du rire dont nous parlerons dans ce dernier chapitre ont généré bien plus de controverses que celles qui ont été traitées jusqu'à présent dans ce travail. L'autodérision de Tillion fusant de l'intérieur des camps ainsi que le rire de Gavriel, personnage du roman d'un survivant, semblent plus faciles à accepter socialement. Mais dans les décennies qui ont suivi la Shoah, plusieurs auteurs, dont une bonne partie n'avaient pas connu les camps, ont présenté une littérature empreinte d'un humour volontairement transgressif s'inspirant du cœur des atrocités. La première question à laquelle se heurte ce genre de procédé pourrait être formulée comme suit : est-il possible d'aborder la Shoah sous l'angle du rire tout en dissociant complètement ce dernier des victimes dont la mémoire ne saurait être profanée? Car l'humour associé à la Catastrophe est souvent décrit comme opérant sur le fil d'un rasoir<sup>269</sup>; un seul faux pas et l'œuvre peut sombrer dans la vulgarité, voire le sacrilège, et les victimes peuvent rapidement s'en trouver bafouées. Ainsi, l'humour sur la Shoah peut être confronté à une seconde question toute simple : Pourquoi en rire lorsqu'on pourrait aisément ne pas en rire? Il semble que plusieurs auteurs aient trouvé de bonnes raisons de le faire, car ils sont nombreux à avoir abordé l'horreur avec humour.

Selon Andréa Lauterwein, le rire des écrivains bien intentionnés ne constitue jamais une ridiculisation de la Shoah, mais bien un outil qui agit comme vecteur mémoriel de la tragédie. « C'est un rire réflexif sur le poids de sa mémoire et les difficultés de sa transmission, un rire qui désigne les incongruités entre l'expérience vécue et nos formes de commémoration contemporaines qui rationalisent l'horreur<sup>270</sup>. » C'est un rire sur l'« Auschwitz », ce nom par lequel on désigne désormais l'ensemble de la Shoah, mais qui n'a jamais vraiment existé tel quel et qui bloque l'accès à la transmission d'une mémoire vraie. D'une telle définition de ce rire découlent plusieurs questions qui illustrent la complexité du procédé comique associé aux atrocités :

L'ambivalence intrinsèque du rire contribue-t-elle à soutenir une culture du dissensus, salutaire pour la perpétuation de la mémoire? Comment faire face à l'indifférence des générations futures sans pour autant les entraîner dans une névrose de culpabilité? [...] Le rire peut-il libérer certains affects bloqués, pour engager à un travail de mémoire?

---

<sup>269</sup> Entretien avec Zafer Şenocak, « “Au-delà du champ bien délimité de la mémoire, ça pousse dans tous les sens” », trad. Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva, dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 373.

<sup>270</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 234.



L'humour est-il à même de jeter un pont entre la population majoritaire et les minorités d'un pays? [...] Le rire, comme expérience physique de l'effondrement, peut-il éventuellement abattre les barrières qui cloisonnent les mémoires individuelles<sup>271</sup>?

Telles sont les questions auxquelles tentent de répondre les 25 auteurs de l'ouvrage *Rire, Mémoire, Shoah*, dont plusieurs extraits ont déjà été cités dans ce travail. Ces essayistes jettent un regard critique sur les productions artistiques post-Shoah faisant appel de près ou de loin au rire. Les auteurs de la première génération les plus cités sont Jurek Becker, Georges Tabori, Romain Gary, Edgar Hilsenrath, H. G. Adler, Ruth Klüger et Imre Kertész. Dans la deuxième génération, notons Maxim Biller, Rafael Seligmann, Doron Rabinovici et Robert Schindel, ainsi que les Américains Saul Bellow, Philip Roth et même Woody Allen.

Ce qui distingue particulièrement les textes de ces auteurs des récits de Wiesel ou de Tillion étudiés plus haut, c'est le rôle assumé par le lecteur qui devient un acteur important dans la possibilité même du rire. Pour mieux comprendre ce phénomène, on peut de nouveau se référer à Freud qui, dans l'essai autour duquel s'est articulée une partie de notre analyse du texte de Tillion, définit les différents rôles associés à la plaisanterie<sup>272</sup>. Ils sont au nombre de trois : (1) le moi (la personne qui raconte ou trouve le mot d'esprit), (2) la personne-objet (la personne dont il est question) et (3) l'acolyte (la personne qui écoute, confirme la nature humoristique des propos et accompagne dans le rire la personne qui raconte). Dans *Le Verfügbar aux Enfers* comme dans *Les portes de la forêt*, on retrouve un rire qui d'une certaine manière se suffit à lui-même, car les trois rôles sont assumés par les personnages du récit. Lorsque Grégor (3) écoute Gavriel (1) qui rit de la guerre (2), le rire est en quelque sorte complet et le lecteur n'a pas à se sentir acteur de celui-ci. Chez Tillion, le processus de création collectif ainsi que le type d'humour basé sur l'autodérision font en sorte que les trois rôles sont assumés par les mêmes personnes, soit les détenues de Ravensbrück. Le lecteur contemporain ne se sent donc pas non plus directement concerné par cet humour. À ces *rires* en quelque sorte cloisonnés dans le texte ou dans le temps et qui se suffisent à eux-mêmes s'oppose l'*humour* d'un auteur, véritable intention dirigée vers le lecteur. Dans un tel contexte, celui qui lit sait que l'humour qu'il perçoit lui est destiné et se retrouve donc dans le

---

<sup>271</sup> Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva, « Avertissement », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 5.

<sup>272</sup> Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 236.

siège de la tierce personne de Freud; celle qui écoute, confirme et rit. Néanmoins et paradoxalement, ce rôle est ambigu car il est généralement admis que la Shoah ne doit pas faire rire. Ainsi, soit le lecteur ressentira un malaise et s'abstiendra de tout éclat de rire, soit il rira et éprouvera quand même un malaise du fait d'avoir ri d'un sujet aussi funeste. Ou alors il n'aura rien compris du tout. Lauterwein décrit ce sentiment d'ambivalence dans son texte « Trois passeurs de témoin », nom qu'elle donne à ces auteurs qui, par le rire, pavent la voie qui sépare la mémoire factuelle de la mémoire culturelle pour que celles-ci puissent se rejoindre :

L'hilarité crée une *ambivalence* dans le ménage des sentiments du lecteur (oscillant entre le plaisir esthétique, le désarroi et la gêne). La contradiction opposée par le rire à son désir d'empathie l'oblige ensuite à faire un retour réflexif sur soi (mais qui suis-je pour rire ou sourire de ça?) et à se définir par rapport à ce qui est arrivé là. Le sentiment d'ambivalence l'empêche donc de se réfugier dans les conformismes de la mémoire et actualise la nature scandaleuse de l'événement en son corps même<sup>273</sup>.

Le but de l'humour grinçant est de désarçonner le lecteur par une sorte de rire réprimé et de créer cet espace de réflexion dont parle Lauterwein, et qui découle de l'autocensure. Dans des textes comme *Mein Kampf* de Tabori, *Le nazi et le barbier* d'Hilsenrath, *Refus de témoigner* de Klüger, *Jakob le menteur* de Becker ou *Un voyage* d'Adler, l'ironie, qui peut à tout moment entrecouper les passages sérieux, est comparable à un croc-en-jambe qu'on ferait à un marcheur tranquille. Ce choc littéraire sert à « dépouiller de toute assurance<sup>274</sup> » le lectorat, contournant l'attente qu'il se fait d'une production artistique sur la Shoah. Ce trébuchement est nécessaire pour faire dévier la mémoire culturelle d'une trajectoire pleine de laissés-pour-compte dans la sélection des souvenirs, et menant parfois tout droit à ce que Doron Rabinovici appelle des « festivités de l'oubli<sup>275</sup> »; résultat d'une propagation de clichés alors que l'on croit participer à la conservation de la mémoire. L'ironie, telle que décrite par Jankélévitch dans son essai éponyme, permet également de démasquer les mensonges réconfortants et de retirer à l'humain sa « sécurité trompeuse des fausses

---

<sup>273</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 234.

<sup>274</sup> Jean Starobinsky, « Le discours maniaque », dans *Das Komische* (Munich : Fink, 1976), 383, cité dans Ruth Vogel-Klein, « Dans un instant vous roulerez vers le bonheur », 179.

<sup>275</sup> Entretien avec Doron Rabinovici, « “L'humour nous aide à supporter la douleur tout en laissant la douleur continuer à faire son œuvre” », trad. Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 282.

évidences<sup>276</sup> » pour que l'inconscience ne soit plus une excuse. Pour Lauterwein, les textes cités plus haut « répondent aux déformations de la mémorialisation en agissant comme des correctifs sur les stéréotypes qu'elle charrie<sup>277</sup> » et permettent ainsi de réactualiser la problématique de la Shoah tout en mettant l'accent sur certains éléments qui ont été oubliés ou travestis. Si donc le rire peut aider à entraver les clichés de la Shoah que certaines œuvres sérieuses ont contribué à créer, « il n'est alors plus à considérer comme une opposition au sérieux, mais il outrepassé le sérieux en matière de sérieux<sup>278</sup> ».

De plus, lorsqu'elle est réussie, l'utilisation de l'humour dans la représentation de l'horreur n'est pas une façon de minimiser les faits, mais permet plutôt de diminuer l'impact de la douleur ressentie par le spectateur en le plaçant momentanément à distance des atrocités. Parfois même, selon Rabinovici, l'humour « rend plus douloureux encore ce qu'il met en lumière<sup>279</sup> », mais le rire permet justement de supporter cette plus grande douleur en l'accompagnant, sans avoir à l'évacuer par une esthétisation ou un *happy end*. Car le propos humoristique n'a pas le devoir d'être beau, note Jean Starobinsky, et il évite ainsi de tomber dans le piège dédramatisant de l'esthétique. C'est ce qui fait dire à Ruth Vogel-Klein : « L'ironie déréalise, mais rend peut-être encore plus poignante la représentation de l'horreur<sup>280</sup>. »

Le roman *La danse de Gengis Cohn* de Romain Gary est l'un des représentants de cette littérature empreinte d'un humour « corrosif<sup>281</sup> » et indispensable à la transmission de la mémoire de la Shoah. Toutefois, même si cet humour est souvent qualifié de noir, le livre de Gary présente certains aspects du rire blanc que nous avons décrit tout au long de ce travail, et le concept de Tournier trouve ici son incarnation à travers l'ironie que manie allègrement l'auteur.

---

<sup>276</sup> Jankélévitch, *L'ironie*, 12.

<sup>277</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 236.

<sup>278</sup> Anne Peiter, « Nostalgie d'Auschwitz », trad. Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva, dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 207.

<sup>279</sup> Rabinovici (entretien), « "L'humour nous aide à supporter la douleur" », 287.

<sup>280</sup> Vogel-Klein, « Dans un instant vous roulerez vers le bonheur », 189.

<sup>281</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 66.

## 3.2 Gengis Cohn : le rire entre les dents

Car le but de l'ironie n'était pas de nous laisser macérer dans le vinaigre des sarcasmes ni, ayant massacré tous les fantoches, d'en dresser un autre à la place, mais de restaurer ce sans quoi l'ironie ne serait même pas ironique : un esprit innocent et un cœur inspiré.

– Vladimir Jankélévitch<sup>282</sup>

En 1966, Romain Gary se rend avec Jean Seberg à Varsovie, ville qu'il a habitée dans son enfance. Alors qu'il visite le musée de l'Insurrection, il s'évanouit devant la section réservée à la révolte du ghetto et restera inconscient 20 minutes. Il semble qu'à ce moment précis, le poids de sa judéité lui soit littéralement tombé dessus : « Je ne m'étais peut-être pas rendu compte du poids qu'avait eu pour moi, dans cette ville où j'avais été élevé, cette immense, cette massive absence : celle des Juifs<sup>283</sup>. » Peu après son réveil, les grandes lignes de *La danse de Gengis Cohn* étaient déjà ébauchées, et le roman était publié l'année suivante.

Avant cet épisode singulier, la judéité n'occupait pas une place prépondérante dans la vie et l'œuvre de Romain Gary<sup>284</sup>. L'auteur ne faisait par exemple que très peu mention de ses jeunes années, qu'il avait passées à voyager dans différentes villes d'Europe de l'Est ravagées par l'antisémitisme. Cette tranche de vie faisait même l'objet d'un tabou familial, sa mère semblant avoir voulu jeter aux oubliettes ses racines juives dès son arrivée en France, alors que Romain avait 14 ans. Mais Gary se complaisait dans cette identité floue qui ne l'attachait à aucun groupe, sinon celui des Européens. Toute sa vie, l'écrivain a refusé les étiquettes tant politiques que religieuses ou sociales. Seul son sentiment d'appartenance aux Compagnons de l'Ordre de la Libération l'a accompagné toute sa vie. Les motivations qui l'avaient poussé à rejoindre la France libre du général de Gaulle dès le début de la guerre et à risquer sa vie lors de manœuvres militaires dangereuses<sup>285</sup> puisaient dans la possibilité

---

<sup>282</sup> Jankélévitch, *L'ironie*, 186.

<sup>283</sup> Konstanty A. Jeleński, « Entretien avec Romain Gary », *Biblio*, n° 3 (mars 1967) : 4, cité dans Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary* (Arles : Leméac, 1995), 67.

<sup>284</sup> Les informations biographiques contenues dans cette partie proviennent de : Dominique Bona, *Romain Gary* (Louiseville : Éditions Lacombe, 1987) et Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary* (Arles : Actes Sud, 1995).

<sup>285</sup> Durant la Seconde Guerre mondiale, Romain Gary a d'abord été instructeur de tir aérien en France. En 1940, il se joint aux Forces Aériennes Françaises Libres (FAFL). Ce n'est toutefois qu'en 1942, après plusieurs péripéties en Afrique du nord et au Moyen-Orient, qu'il participe à ses premiers combats en Palestine. Il se rend

d'œuvrer tangiblement pour la liberté et les droits de la personne; ses valeurs morales l'empêchaient d'accepter la capitulation française devant les Allemands. Ce sont d'ailleurs des principes bien plus que des figures d'identification ou des causes humanitaires qui ont guidé ses pas tout au long de sa vie.

Ainsi, c'est plutôt sur le plan moral que Romain Gary faisait parfois valoir son appartenance à la communauté juive. C'est la compassion envers le minoritaire – Gary se considérait comme un minoritaire-né –, bien plus que la foi religieuse, qui l'y poussait; de la même façon, il se revendiquait parfois d'ancêtres tziganes<sup>286</sup>. Sa biographe Dominique Bona dira de lui qu'« il ne répond que lorsque les autres manquent<sup>287</sup> ». Ses origines métissées, son aspect international, ses métiers de toutes sortes et ses différents noms de plume ont contribué à rendre laborieuse toute tentative crédible de catégorisation identitaire par les médias. Ainsi, à la question « Qu'est-ce que c'est, pour toi, être juif? », que lui pose François Bondy en 1974, Gary répond : « C'est une façon de me faire chier<sup>288</sup>. » L'auteur ne voulait pas que le qualificatif de « juif » et tous les stéréotypes que le terme charrie le mettent en boîte : « Gary [...] aura toujours refusé de se laisser enfermer avec d'autres dans le ghetto de la judéité<sup>289</sup>. » Peut-être est-ce donc pour aider à déghettoïser la judéité, et certainement parce qu'en 1966, Gary trouvait qu'une fois le moment venu d'aborder les considérations éthiques de la Shoah, les autres manquaient, qu'il a décidé d'écrire *La danse de Gengis Cohn*. Il fait partie de ces auteurs qui n'ont pas connu l'enfer des camps, ce qui lui a permis d'acquérir plus facilement le recul nécessaire pour traiter des atrocités avec humour, mais qui du fait de cette ignorance physique des camps, l'a exposé beaucoup plus facilement à la critique.

Bien que la Shoah ait été présente dans ses premiers romans, particulièrement dans *Éducation européenne* qu'il écrivit pendant la guerre et qui se déroule sur fond de lutte nazie,

---

par la suite au Royaume-Uni pour plusieurs affrontements sur le front de l'Ouest. De 1943-1944, il effectue maintes opérations de bombardement notamment lors du débarquement de Normandie et de la bataille de France. Durant ces quelques années, Romain Gary aura survécu à quatre accidents d'avion, à la thyphoïde, une myocardite, une phlébite à la jambe, un nez cassé, une fêlure de la mâchoire et à une balle reçue à l'abdomen.

<sup>286</sup> Notamment, « Gary » viendrait d'une chanson tzigane, *Gari, gari*, qui signifie « Brûle, brûle ». Ayant de la suite dans les idées, il empruntera au russe son nom de plume « Ajar » qui veut dire « braise ».

<sup>287</sup> Dominique Bona, *Romain Gary* (Louiseville : Éditions Lacombe, 1987), 274.

<sup>288</sup> Romain Gary, *La nuit sera calme* (Paris : Gallimard, 1974), 205.

<sup>289</sup> Bona, *Romain Gary*, 387.

jamais encore Romain Gary n'avait proposé une réflexion aussi poussée sur la Catastrophe et sur ses conséquences éthiques que dans *La danse de Gengis Cohn*, rendant encore plus audacieuse la manière dont il décida de traiter l'horreur : « [T]u sais, toi, qu'il ne faut pas aborder de façon réaliste une réalité aussi démentielle. Tu écris donc un roman baroque et monstrueusement drôle, caractérisé par une logorrhée quasi hystérique et des noms de lieux et de personnages lourdement symboliques<sup>290</sup>. » En effet, le texte de Gary fait preuve de cet humour transgressif dont nous avons tracé les contours et dans lequel les différentes allégories et références dirigent le lecteur vers un espace de réflexion nouveau, parfois dérangeant pour une génération qui a connu la Catastrophe et pour laquelle plusieurs aspects sont restés tabous<sup>291</sup>. Mais cet univers inédit, où l'ironie secoue bien des certitudes, offre précisément cet espace où penser l'impensable. Le pathétique y est absent, et même désintégré par le rire : « Abréviative et discontinue, l'ironie crible de ses fléchettes acérées le manteau de nuages dont s'enveloppe le pathos<sup>292</sup>. » L'action du roman ne se déroule pas dans un univers concentrationnaire, mais « Auschwitz » n'y est pas moins omniprésent, chaque page du récit semblant contenir les cicatrices des atrocités.

Gengis Cohn, de son vrai nom Moïshe Cohn, est un ancien comique juif assassiné à Auschwitz par le *Hauptjudenfresser* Schatz<sup>293</sup>, tout juste après avoir eu le temps de se déculotter et de montrer ses fesses à son bourreau. Depuis, Cohn hante le subconscient de ce dernier sous la forme d'un *dibbuk*<sup>294</sup> : « Nous ne nous sommes plus quittés, Schatzchen et moi, depuis cette belle journée d'avril 1944. Schatz m'a hébergé : voilà bientôt vingt-deux ans qu'il cache un Juif chez lui<sup>295</sup>. » D'entrée de jeu, avec son personnage fantomatique, Romain Gary contourne l'aporie résidant dans la fin heureuse que connaît tout témoignage tragique, c'est-à-dire la survie de son auteur. En effet, puisqu'il a triomphé des plans

---

<sup>290</sup> Huston, *Tombeau de Romain Gary*, 68.

<sup>291</sup> Pour les Français, premiers lecteurs de Gary, le plus grand malaise ressenti à la lecture d'un texte sur la Shoah était certainement lié à la France collaborationniste.

<sup>292</sup> Jankélévitch, *L'ironie*, 96.

<sup>293</sup> Le nom « Hauptjudenfresser » peut être traduit par « Schatz, le principal dévoreur des Juifs ». La formule reprend la structure des titres militaires allemands, qu'elle parodie.

<sup>294</sup> Dans la tradition juive, le *dibbuk* est un démon ou un esprit malin qui habite le corps d'une personne vivante et qui peut s'exprimer à travers elle.

<sup>295</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 12.

généocidaires d'Hitler, le survivant devient parfois malgré lui « une figure d'identification héroïque » qui « atteste davantage de la survie du témoin que de la mort des autres<sup>296</sup> », menant inévitablement à une forme de *happy end*. Avec un Gengis Cohn d'outre-tombe, Gary maintient l'attention du lecteur sur la Shoah en tant qu'entreprise totale de mise à mort et évite l'ambivalence du personnage survivant. De plus, en sa qualité de « décédé », Cohn incarne d'une certaine façon « l'impossible énonciation<sup>297</sup> » de la Shoah, rappelant que seuls ceux qui ont connu la mort, qui se sont rendus jusqu'au bout de la solution finale, auraient réellement un témoignage total à offrir. Finalement, ce personnage entre deux mondes fait figure de lien entre passé et présent « qui s'éclairent ainsi mutuellement<sup>298</sup> ». Au *dibbuk*, témoin (entre guillemets) de l'horreur, on pardonnera le rire grinçant qu'il provoque et les malaises qu'il génère, tel que le suggère Myriam Ruzniewski-Dahan : « L'emploi de l'humour se trouve paradoxalement lié au statut de ce fantôme, seul capable d'évoquer le caractère indicible du passé<sup>299</sup>. »

Dans la première des trois parties du roman, « *Le dibbuk* », l'intrigue prend la forme d'une enquête policière. Le bourreau Schatz, devenu commissaire de police de la ville de Licht (lumière), tente d'élucider une série de meurtres assez étranges. Touchant exclusivement des hommes retrouvés cul nu et arborant une expression de béatitude, les décès s'accumulent de jour en jour et bientôt d'heure en heure. Le baron<sup>300</sup>, qui vient se plaindre au commissariat de la disparition de sa femme, permet à Schatz de découvrir que celle-ci est en fait la complice de leur garde-chasse, l'auteur de ces meurtres en série. Selon Ruzniewski-Dahan, cette structure de roman policier est une façon récurrente d'aborder le génocide dans la littérature de la Shoah. C'est une manière de traiter la Catastrophe de façon moins directe, et d'entraîner progressivement le lecteur dans un espace réflexif. Le roman policier fournit également à l'auteur le cadre nécessaire pour mener à bien une quête bien

---

<sup>296</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 237.

<sup>297</sup> Myriam Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah* (Paris : L'Harmattan, 1999), 180.

<sup>298</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 57.

<sup>299</sup> Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah*, 180.

<sup>300</sup> Le baron est un personnage récurrent chez Gary. Il apparaît souvent sans crier gare et on ne sait trop d'où il vient. Il se réclame d'une descendance majestueuse, est toujours très chic, naïf et souvent cocu, comme une sorte de signature comique désamorçant les tensions « pour faire souvenir [à l'auteur], en rigolant, que la vie n'est peut-être pas gravissime ». Bona, *Romain Gary*, 316.

plus profonde que ne le laisse croire la légèreté de ce genre littéraire : « l'enquête de Schatz masque celle de Romain Gary sur ses origines et son appartenance au peuple anéanti<sup>301</sup>. » Un peu comme George Tabori décrivant l'effet cathartique qu'avait sur lui l'écriture de sa pièce *Mein Kampf* (« C'est mon Hitler. L'Hitler qui est en moi. C'est un exorcisme, comme tout le reste que j'écris<sup>302</sup> »), il faut considérer *La danse de Gengis Cohn* comme un moyen pour l'auteur d'extirper ses *tsoures*<sup>303</sup> liés à la question juive. Ainsi, en plus d'être salulaire pour la transmission de la mémoire de la Shoah, l'emploi de l'humour, qui occupe une place énorme dans la narration du texte, semble constituer une nécessité pour l'auteur désireux d'arriver au bout de son parcours. Car depuis son évanouissement au musée, Gary sait qu'aborder la Shoah de front peut provoquer chez lui de violentes réactions! Il souhaite donc amortir sa chute face à l'inexorable vertige que provoquera le plongeon au cœur de la Catastrophe : « Au lieu d'affronter l'inéluctable dans un face à face direct dont on sortira inévitablement vaincu, on l'aborde de biais, par une mise à distance lucide, irrespectueuse, dédramatisante [...] qui permet de "désamorcer le réel"<sup>304</sup>. »

C'est dans la première partie du roman que l'on retrouve le plus d'occurrences de traits d'humour pouvant provoquer tantôt un rire franc, tantôt un frisson d'épouvante. Le plus souvent, le rire qui ponctue le discours semble être mis à disposition du lecteur pour qu'il puisse mieux assimiler l'horreur du sujet :

L'humour qui caractérise le discours intarissable du narrateur, sa verve endiablée, rend compte de l'horreur du réel qui se mêle à l'allégorie, sans que la coulée du récit soit interrompue. Il crée la respiration nécessaire entre les passages dont la lecture serait, autrement, insupportable<sup>305</sup>.

Dès la deuxième page, Gengis Cohn donne un avant-goût de l'humour amer qu'il entend servir au lecteur : « Un jour, à Auschwitz, j'ai raconté une histoire tellement drôle à un autre détenu qu'il est mort de rire. C'était sans doute le seul Juif mort de rire à Auschwitz<sup>306</sup>. » Ou encore, deux pages plus loin, lorsqu'il précise que le commissaire n'utilise jamais de savon :

---

<sup>301</sup> Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah*, 53.

<sup>302</sup> Anat Feinberg, « Du pathos au bathos », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 144.

<sup>303</sup> « Soucis », souvent utilisé en yiddish dans *La danse de Gengis Cohn*.

<sup>304</sup> Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 135.

<sup>305</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 66.

<sup>306</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 12.



« Schatzchen a pour le savon une véritable phobie. On ne sait jamais à qui on a affaire, dit-il<sup>307</sup>. » Cet humour macabre qui joue sur la signification implicite que portent désormais certains mots du vocabulaire revient fréquemment au cours du roman. « Le comique [...] découvre non seulement la perversion du langage, mais encore celle des objets qui ne retrouveront plus leur matérialité originelle<sup>308</sup>. » En faisant mine de plaisanter sur le savon, le gaz ou l'occupation, Gary pointe au lecteur les éléments de la langue qui ont été marqués au fer rouge par la Shoah. La référence aux méthodes barbares nazies qui consistaient en la réutilisation de la graisse des cadavres pour en faire du savon – « C'est du savon de luxe, il est fait avec le peuple élu<sup>309</sup> » – permet également à Gary de souligner l'immense contradiction présente dans l'histoire du peuple juif : « *the majestic destiny of the Jewish people as proclaimed by Judaism and the miserable conditions under which Jews lived in the real world of Eastern Europe*<sup>310</sup> ». Cette incongruité, très représentée dans l'humour juif, imprègne l'écriture de Gary tout au long du roman.

Bien qu'il cache le plus souvent un double sens, l'humour de *La danse de Gengis Cohn* n'est pas toujours aussi grinçant. Plusieurs moments cocasses surviennent lorsque Cohn raconte comment il partage son quotidien avec Schatz, dont il occupe l'esprit. Le *dibbuk* insuffle par exemple le yiddish à sa victime, qui l'intègre à son insu à son vocabulaire, laissant souvent ses interlocuteurs perplexes. Cohn s'assure également que le commissaire respecte les traditions juives, à tel point que ce dernier cache dans un tiroir un calendrier juif, « qu'il consulte nerveusement par crainte d'oublier une de nos fêtes<sup>311</sup> », en plus de cuisiner les plats qui y sont associés. D'un côté, Schatz tente de domestiquer Cohn par ces quelques attentions, espérant qu'il finira par le laisser tranquille, et de l'autre, il tente de s'en débarrasser en allant consulter. Mais les docteurs sont peu enclins à traiter ce cas, « vous comprenez, ce sont des médecins allemands, et s'ils arrivaient à m'en débarrasser, ils craindraient d'être accusés d'antisémitisme ou même de génocide<sup>312</sup> », dira Schatz, oscillant

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>308</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 66.

<sup>309</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 116.

<sup>310</sup> Berger, *Redeeming laughter*, 119.

<sup>311</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 17.

<sup>312</sup> *Ibid.*, 31.

à nouveau entre le rire et le malaise. Mais l'humour présent dans cette première partie permet surtout à Romain Gary d'amplifier l'impact que peuvent avoir sur le lectorat ses réflexions sur la Shoah. Aussitôt que l'ironie paraît, le lecteur, trébuchant sur ce qu'il vient de lire, comprend que derrière le rire se cache assurément un sous-entendu qui porte à réfléchir. Ainsi, dans les premières pages du roman, l'auteur semble régler ses comptes avec l'Histoire en mitraillant la prétendue dénazification européenne qui ferait de la Shoah une sorte de problème réglé. Sans crier gare, au détour d'un dialogue ou au milieu des pensées de Cohn, surgissent diverses dénonciations à peine camouflées envers les négationnistes, les collaborateurs, l'Église catholique qui n'a rien dit, les nouveaux résistants de l'après-guerre, etc. Par exemple, lorsque Schatz découvre que des meurtres ont été commis sur la propriété du baron, le double sens du dialogue qui s'ensuit ne laisse aucun doute :

- Des morts dans tous les coins et vous ne voyiez rien.
- On nous l'a caché. On nous tenait dans l'ignorance. On nous a trompés. Nous savions bien qu'il y avait quelques excès, mais nous ne connaissions pas les détails. Et d'ailleurs, je ne suis pas encore convaincu. Il y a une part très grande de propagande.
- Mais c'était sous votre nez, dans votre parc! [...] Vous ne pouviez pas vous promener sur vos pelouses, rêver au clair de lune, sans marcher sur des corps! [...]
- Jamais! Je suis un homme bien élevé, je faisais très attention<sup>313</sup>.

La dernière phrase du baron montre comment procède souvent l'ironie de Gary qui crée des situations où le scandaleux est poussé à se révéler : « L'ironie force l'injuste à être bien ce qu'il est, franchement, brutalement, pour qu'il en crève; elle le contraint de s'avouer lui-même, car elle sait que ce sera sa perte<sup>314</sup>. » Ces passages écrits à l'arme blanche constituent une façon pour l'écrivain d'aborder les dimensions éthiques de la Catastrophe pendant et après la guerre, et d'en faire ressortir les inégalités.

Rapidement, Romain Gary présente la Shoah comme un problème *actuel*. La première phrase du roman est on ne peut plus claire, énoncée sous forme de revendication de la part de Gengis Cohn : « Je suis chez moi ici<sup>315</sup>. » L'incipit permet plusieurs interprétations, mais le narrateur tente manifestement de rappeler que sa présence, qu'on ne lui reconnaît pas d'emblée, est tout à fait légitime. Autrement dit : oui, plus de vingt ans après la guerre, la

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, 133.

<sup>314</sup> Jankélévitch, *L'ironie*, 97.

<sup>315</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 11.

Catastrophe a encore sa place comme thème principal d'un roman. Puis, quelques pages plus loin et avec humour : « Schatzchen aspire l'air profondément. Mais je ne suis pas sûr que cela lui fasse du bien. Cet air, voyez-vous, j'en fais partie<sup>316</sup>. » Cohn rappelle ainsi qu'en un sens, la Shoah – et toutes ses conséquences morales – continue d'avoir lieu, en tant que destruction non résolue des valeurs occidentales qui plane dans le subconscient européen, guettant le commissaire dans ses moindres faits et gestes. Ainsi, Schatz représente toute la conscience allemande et européenne, alors que Cohn – moitié mort, moitié vivant – représente d'une part les six millions de Juifs et d'autre part la conscience juive « hantée à jamais par le souvenir de l'extermination<sup>317</sup> ». Cette dualité entre les personnages est exploitée par Gary afin d'amener le lecteur à se questionner sur ce que sont devenus persécuteurs et persécutés dans la société d'après-guerre : l'auteur « outrepasse toutes les limites avec jubilation, et se risque à faire trembler la plus importante d'entre elles : celle qui sépare la victime de son bourreau<sup>318</sup> ». Ceux-ci ne sauraient d'ailleurs être plus proches que dans le nom de Gengis Cohn où sont juxtaposés, dans une forme de litote, le fort et le faible. D'un côté Gengis Khan, figure emblématique du conquérant sanguinaire, et de l'autre Moishe Cohn, nom typiquement juif et éternel persécuté. Ces deux extrêmes, déjà rassemblés dans le nom du *dibbuk*, sont doublement représentés dans la conscience partagée par l'Allemand et le Juif. Ainsi, Cohn est parfaitement placé pour rappeler au commissaire (et au lecteur) les décalages produits par l'enquête d'une série de meurtres, par quelqu'un qui a collaboré au judéocide. C'est le cas notamment lorsque Schatz déclare :

– C'est la première fois, dans mon expérience [...] que quelqu'un se livre à un massacre collectif sans trace de motif, sans l'ombre d'une raison<sup>319</sup>...

À ce moment, Cohn apparaît, dansant, et se met à épousseter l'étoile jaune toujours attachée à son long manteau noir. Schatz, se figeant aussitôt en comprenant l'absurdité de ses paroles, tente de se déculpabiliser en mettant toutes les horreurs passées sur le dos de la guerre. Les sous-entendus humoristiques créés par l'arrivée du *dibbuk* aux moments

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, 28.

<sup>317</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 57.

<sup>318</sup> Kalisky, « Mystères de la satire », 159.

<sup>319</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 22.

opportuns servent le plus souvent à démasquer cette déresponsabilisation dont font preuve les anciens bourreaux, parfois présentés comme « les victimes de leur époque<sup>320</sup> », et ce, sans aucun besoin d'explication. Les simples allées et venues du *dibbuk*, qui apparaît au milieu d'une phrase de Schatz, permettent de saisir les « déformations de la mémorialisation » en « agissant comme des correctifs<sup>321</sup> » sur les vestiges de la Shoah présents dans l'imaginaire collectif. Mais revenons à l'intrigue et à tous ces morts déculottés. On soupçonne Lily, la femme du baron, d'avoir orchestré cette série d'épectases avec l'aide de Florian, leur garde-chasse. Le baron s'insurge à l'idée qu'on puisse accuser sa femme de tels crimes :

Jamais! [...] Wagner! Beethoven! Schiller! Hölderlin! Rilke! Voilà ses seuls amants. Elle a inspiré nos plus grands poètes! [...] Ils ont tous chanté sa beauté, sa grandeur, sa noblesse, son âme immortelle! On la donnait en exemple à la jeunesse des écoles! Elle inspirait, bien sûr, de grands amours, mais cela se situait toujours au niveau de l'esprit! Je vous le dis, Lily n'avait qu'un rêve, qu'une aspiration, qu'un besoin... La culture<sup>322</sup>...

Cette tirade du baron, qui cite de grands artistes allemands, constitue une sorte de leitmotiv dans le roman. À plusieurs reprises sont évoqués ces grands maîtres, auteurs de la magnificence de l'art germanique et occidental. On comprend rapidement que Lily est en fait une allégorie de l'Allemagne – figure incontestée de la Grande Culture – et bientôt, de l'humanité entière. Elle est pure, douce, belle, charitable, intelligente, et est appelée tantôt la Madone des fresques, tantôt la princesse de légende. Toutefois, l'origine de son nom trahit autre chose. Depuis le Moyen Âge, Lilith est associée dans la démonologie juive à la première femme d'Adam ainsi qu'à la complice de Sammaël, l'ange de la mort. Ce rapprochement entre la mort et l'humanité permet à Gary d'introduire une réflexion critique sur l'art et sur sa propension à transformer en chefs-d'œuvre les pires atrocités. Ces considérations sont développées dans la deuxième partie du roman.

La mort qui accompagne étymologiquement Lily se trouve également personnifiée à ses côtés en la personne de Florian. Les passages le décrivant permettent facilement au lecteur de déduire qu'il s'agit de la représentation de la mort. Romain Gary s'explique dans *La nuit sera calme* : « Je me suis servi d'une vieille légende caucasienne et d'une gravure

---

<sup>320</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 218.

<sup>321</sup> *Ibid.*, 236.

<sup>322</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 77.

allégorique allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle; elle représente l'humanité comme une princesse qui condamne à mort tous les amants qui ne lui donnent pas satisfaction<sup>323</sup>. » Dans *La danse de Gengis Cohn*, Lily est donc cette nymphomane que tous les hommes tentent de faire jouir pour passer à l'histoire; Florian tue tous ceux qui échouent. « Les Allemands ont fait pour elle tout ce qu'ils ont pu. Ça ne l'a pas assouvie, elle en veut plus que jamais<sup>324</sup>. » La première partie se conclut par un tourbillon dans lequel un million de Chinois sont retrouvés déculottés après une déflagration de cent mégatonnes d'explosifs sous les yeux de Jérôme Bosch et de James Ensor. « Mais puisque je vous dis que c'est une femme froide<sup>325</sup> », insistera le baron, ne pouvant se croire cocu à ce point.

Dans la deuxième partie, l'action se transporte dans la forêt de Geist (esprit) où ont été aperçus Lily et Florian. Cette forêt a connu la guerre et, bien que l'herbe ait repoussé, on peut encore y déceler des « trous juifs », ces tombes que les soldats allemands faisaient creuser à leurs victimes avant de les tuer. Schatz et Cohn, soudainement doués de deux existences physiques autonomes, observent furtivement les complices. L'intrigue policière est quelque peu mise de côté et on assiste plutôt à une sorte de thème et variations sur les différents amants de Lily. À la question qu'il pose en début de roman : « Que peut-il y avoir d'assez beau sur cette terre pour qu'en l'apercevant les hommes aillent à la mort avec des airs de fête<sup>326</sup>? », Gary répond par la métaphore sexuelle de l'orgasme. L'idée d'être immortalisé en vainqueur semble être pour l'homme viril une nécessité qui n'a que faire de la mort : « Ce sont des clowns lyriques qui ne pensent qu'à leur tour de piste<sup>327</sup>. » Presque à la queue leu leu, les prétendants se présentent devant Lily, certains de pouvoir la satisfaire une bonne fois pour toutes. Mais infailliblement ils échouent, le plus souvent sans même se distinguer, et subissent le même sort que tous ceux qui ont essayé avant eux.

Bien sûr, s'il y a un client qui se montre à la hauteur, nous noterons son nom pour la postérité. Nous lui ferons fête. On mettra... hé-hum! enfin, sa tête, sur les timbres-poste

---

<sup>323</sup> Gary, *La nuit sera calme*, 309.

<sup>324</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 141.

<sup>325</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>326</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>327</sup> *Ibid.*, 195.

[...] En attendant, je ne vais pas étudier chaque fêtu de paille. Ils te déçoivent, je les bute.  
C'est la loi. C'est l'Histoire<sup>328</sup>.

Chaque personnage prêt à tout pour Lily représente une sphère de la société moderne. C'est le cas par exemple de l'agent Grüber, fier représentant de la police, qui s'avance pistolet en main, résolu à rétablir la justice. Il en va de même de ce monastère républicain non loin, qui fait dire à Florian : « On a déjà essayé la religion, tu le sais bien ma chérie. Ça n'a rien donné<sup>329</sup>. » Pas plus que l'armée, la philosophie ou la science, d'ailleurs, qui partagent l'échec d'une humanité accomplie. Si bien que Lily en vient à un moment à souhaiter que Florian s'y essaie, car lui seul saurait la combler. Mais Florian est eunuque et l'humanité continuera ainsi sa quête sans fin. La deuxième partie du roman se conclut par la tentative de Johann le jardinier, l'allégorie du peuple, qui est le seul auquel Lily refuse toute tentative de triomphe. Désespéré, Johann se dit prêt à tout et finit par capter l'attention de la femme du baron en s'immolant. Les flammes, impressionnantes au premier abord, s'éteignent rapidement et sombrent dans l'oubli...

Le lieu où se déroule désormais l'action n'est pas anodin et, encore une fois, il faut y voir une figure allégorique. Pour Charlotte Wardi, la forêt de Geist constitue le « symbole du subconscient culturel occidental<sup>330</sup> » alors que pour Guy Amsellem, il s'agirait plutôt de l'allégorie de l'esprit allemand<sup>331</sup>, vu l'importance que revêt la forêt dans la mythologie allemande. Bien que les deux interprétations se complètent, la première justifie mieux ces longs passages dans lesquels s'entrechoquent les grandes figures artistiques du monde occidental. C'est en effet dans cette deuxième partie que Romain Gary développe une critique acerbe de l'art, entamée dans la première partie, et qu'il résume ainsi :

Je crains qu'à force de nous griser de culture, nos plus grands crimes s'estompent complètement. Tout sera enveloppé d'une telle beauté que les massacres et les famines ne seront plus que des effets littéraires ou picturaux heureux sous la plume d'un Tolstoï ou le pinceau d'un Picasso. Et dans la mesure où quelque charnier, soudain entrevu, trouvera aussitôt son expression artistique admirable, il sera classé monument historique et ne sera

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, 184.

<sup>329</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>330</sup> Wardi, *Le génocide dans la fiction romanesque*, 59.

<sup>331</sup> Guy Amsellem, *Romain Gary – Les métamorphoses de l'identité* (Paris : L'Harmattan, 2008), 154.

plus considéré que comme une source d'inspiration, du matériau pour *Guernica*, la guerre et la paix devenant, pour notre bonheur, *Guerre et Paix*<sup>332</sup>.

Évidemment, l'auteur pose ici la question de la représentation de la Shoah. Gary semble mettre en garde contre un esthétisme historicisant tous ceux qui voient en Auschwitz une source d'inspiration : « Le roman de Gary dessine la monstrueuse perspective où la mémoire des camps et la souffrance des Juifs seront, comme la souffrance l'a toujours été, "cannibalisées" par l'art occidental<sup>333</sup>. » L'écrivain souligne cette propension de l'art à muséifier une tragédie, ce qui peut survenir dès lors que le sujet devient pour le public source de contemplation ou même de divertissement plutôt que de réflexion. D'une certaine façon, pour Gary, l'art s'accapare l'événement tragique en tant que sujet artistique et substitue, dans l'imaginaire collectif, l'œuvre à l'événement réel. L'exemple le plus probant est celui de la Crucifixion, dont on a tiré les plus grands chefs-d'œuvre. Gengis Cohn se demande comment réagirait le Christ si ce dernier réalisait que de son message de paix et d'amour, il ne restait pour la postérité que de grandes toiles ornant les musées; qu'on a « utilis(é) son agonie pour donner du plaisir<sup>334</sup> »; que sa vie et sa mort n'ont rien changé aux conflits sinon que de glorifier le sacrifice et la rédemption. Cohn se rebiffe contre le fait que l'art semble offrir une version magnifiée de notre monde, recouvrant « le sang des immondices<sup>335</sup> » par des pigments bien choisis. Ce « débordement de trésors artistiques et de grands ensembles culturels » éblouit les humains à un point tel que « vous pourriez violer votre grand-mère, là-dedans, personne ne le remarquerait<sup>336</sup> ». Le *dibbuk* prend particulièrement à partie *La Joconde*, qui fait ici figure de grand représentant des chefs-d'œuvre picturaux : « Mettez-vous dans un trou qu'on vous aura fait creuser en famille, regardez les mitraillettes et pensez à *La Joconde*. Vous verrez que ce sourire... *Tfou*. Ignoble<sup>337</sup>. »

Cette tendance qu'a parfois l'art à sublimer la laideur humaine peut s'apparenter au principe du kitsch évoqué plus tôt, et qui n'offre le plus souvent qu'une représentation

---

<sup>332</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 61.

<sup>333</sup> Kalisky, « Mystères de la satire », 172.

<sup>334</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 49.

<sup>335</sup> *Ibid.*, 170.

<sup>336</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>337</sup> *Ibid.*, 45.

partielle et choisie de la réalité. Pour Milan Kundera, le kitsch « est la négation absolue de la merde [...] [Il] exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable<sup>338</sup> ». Gengis Cohn se sent d'ailleurs constamment menacé. Il sent qu'un coup de pinceau pourrait transformer son sort misérable en un produit léché de l'imaginaire : « J'ai peur que quelqu'un d'autre, un écrivain, un peintre, fasse une affaire sur mon dos, tire des bénéfices de mon malheur<sup>339</sup>. » Le *dibbuk* piétine alors le subconscient de Schatz en dansant sa *hora* guerrière pour maintenir l'attention sur lui, sur son extermination, sur l'inacceptable. Sa danse furieuse semble vouloir décourager quiconque de le prendre pour modèle artistique.

Lorsque Lily s'éloigne une énième fois pour tester un amant, Cohn en profite pour avoir une conversation avec Florian, à travers laquelle Gary pousse encore plus loin le lien entre l'art et la mort. Pour le garde-chasse, la production artistique se paye en victimes. Il y a bien longtemps, une seule victime, Jésus, avait suffi à inspirer de magnifiques chefs-d'œuvre mais depuis, les prix ont augmenté; la mort réclame des millions!

— [...] Il y a une crise en ce moment. Le marché est saturé. Personne ne veut plus payer. Les commandes se font rares. Même au Vietnam, ils ne lâchent ça qu'au compte-gouttes. Vous savez ce que ça coûte, une grande fresque historique? Des millions. [...]  
 — Depuis Hitler et Staline, il y a eu inflation. La vie ne valait pas cher. J'ai dû augmenter mes prix. Pour ma dernière grande œuvre, la guerre de 39-45, j'ai pris trente millions et parfois ils semblent trouver que ce n'était pas trop cher. Je m'attends à une nouvelle commande d'un moment à l'autre.  
 Nous rions tous les deux<sup>340</sup>.

En présentant les victimes comme une monnaie d'échange – ce qui n'est pas sans rappeler que la guerre est la plus lucrative des activités pour l'économie mondiale –, Gary souligne l'absurdité des conflits en les montrant dans leur dénuement le plus total : un simple transfert de fonds. Jankélévitch décrit cette façon qu'a l'ironie d'exposer une situation sous sa vraie nature, en évacuant l'enrobage : « [E]lle veut que le scandale larvé se déclare avec franchise; que l'inconscient devienne conscient; elle concentre l'absurdité pour que celle-ci

---

<sup>338</sup> Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, 357.

<sup>339</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 61.

<sup>340</sup> *Ibid.*, 212.



soit pure et vraiment scandaleuse<sup>341</sup>. » Le rire qui se dégage de ces passages est le rire ubuesque de celui qui comprend que les coups d'éclat macabres provoqués par ces dirigeants mythiques poussés par le désir de réaliser l'humanité n'ont finalement pas eu de répercussions sur la condition humaine. La réélection délibérée de tyrans dans les sociétés contemporaines ne fait que démontrer qu'il est illusoire de croire que l'être humain apprend de ses erreurs et qu'il est maître de son destin. De ces constatations jaillit le rire blanc dénonciateur que décrit Michel Tournier :

La grandiloquente abjection d'un Napoléon ou d'un Hitler – ce tumulte de proclamations, de trompes, de canonnades et d'écroulements – n'ajoute ni ne retranche rien à la tragique condition humaine, cette brève émergence entre deux vides. Le rire blanc dénonce l'aspect transitoire, relatif, d'avance condamné à disparaître de tout l'humain<sup>342</sup>.

C'est ce que dépeint Romain Gary en présentant une humanité qui se repaît de cadavres sans être jamais rassasiée, faisant de la vie un soubresaut entre deux guerres, une illusion entre deux vides. Des atrocités sont transformées en chefs-d'œuvre et les chefs-d'œuvre incitent l'humain à commettre des atrocités pour passer à l'Histoire, dans une sorte de boucle confirmant la condamnation de l'être humain. Le rire omniprésent et lucide qui se dégage de *La danse de Gengis Cohn* est la seule réaction possible devant la constatation que la Shoah pourrait ne rien avoir changé et dénonce le leurre de la culture et de la civilisation pour qui l'art devient un « miroir du mensonge embellissant<sup>343</sup> ».

Évidemment, Gary est conscient de l'ambivalence que peut porter une telle dénonciation des effets pervers de l'art, venant de la part d'un écrivain. N'est-il pas lui aussi en train de créer une œuvre littéraire sur Auschwitz, susceptible de camoufler les crimes sous l'esthétique de la fiction? Est-il même concevable d'échapper au piège de l'esthétisme sitôt qu'on traite d'atrocités? Pour Luc Resson, auteur de *L'écrivain et le dictateur*, il n'y a qu'une façon d'y parvenir : « Il n'est possible de traiter d'Auschwitz dans une œuvre d'art qu'à condition de désigner en même temps le scandale qui consiste à s'emparer artistiquement du

---

<sup>341</sup> Jankélévitch, *L'ironie*, 120.

<sup>342</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 198.

<sup>343</sup> Kundera, *L'art du roman*, 157.

thème de l'extermination<sup>344</sup>. » De façon assez flagrante, Gary répond à cette condition absolue évoquée par Rasson. Mais *La danse de Gengis Cohn* se distingue également parmi les œuvres sur la Shoah par ce « friselis de drôlerie qui sape les racines mêmes de l'être<sup>345</sup> » ; un humour transgressif, ironique et dénonciateur qui tue toute possibilité de donner dans l'esthétisme mensonger ou dans le kitsch, au-dedans duquel tout doit être pris au sérieux :

Au royaume du kitsch totalitaire, les réponses sont données d'avance et excluent toute question nouvelle. Il en découle que le véritable adversaire du kitsch totalitaire, c'est l'homme qui interroge. La question est comme le couteau qui déchire la toile peinte du décor pour qu'on puisse voir ce qui se cache derrière<sup>346</sup>.

Pour Romain Gary, garder Auschwitz vivant et actuel, c'est tenter de rendre visible « le néant qui nous entoure », celui qui « perce parfois la toile peinte de notre vie, comme un récif la surface des eaux<sup>347</sup> » – ou comme Gengis Cohn déchirant la toile de *La Joconde* en y passant sa tête – en s'interrogeant sur les fondements de la civilisation occidentale qui a permis un tel drame. En démasquant l'absurdité des conventions sociales, l'ironie de l'auteur devient à son tour une incarnation forte du rire blanc de Tournier.

Quittant quelque peu Lily et Florian, c'est principalement autour du *dibbuk* que se déroule la troisième et dernière partie du roman, intitulée « La tentation de Gengis Cohn ». La forêt de Geist s'y transforme étrangement en un lieu hospitalier et accueillant pour Cohn qui n'a pas l'habitude d'une telle sérénité autour de lui : « Je baigne dans la bienveillance et l'acceptation, on m'invite, on me cajole, on m'adresse des petits clins d'œil complices, on me fait “Camarade!”<sup>348</sup> ». Voilà deux mille ans qu'il n'avait pas connu pareille sensation. Mais le bien-être laisse place à la suspicion car le *dibbuk* comprend soudainement ce qui se trame : le monde veut fraterniser avec le Juif. On offre à Cohn de pouvoir enfin se détourner de sa situation d'éternel persécuté et de se déghettoïser socialement. Mais Gengis Cohn n'est pas dupe et pressent le poids à porter pour intégrer cette fraternité : en devenant un homme à part entière aux yeux de l'humanité, le Juif partagerait désormais la responsabilité des crimes

---

<sup>344</sup> Rasson, *L'écrivain et le dictateur*, 149.

<sup>345</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 200.

<sup>346</sup> Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, 368.

<sup>347</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 198.

<sup>348</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 300.

perpétrés par l'Occident – dont Auschwitz et Hiroshima – et perdrait les privilèges de l'innocent. Lucide, Cohn se bat donc pour conserver son étoile jaune, qui constitue en quelque sorte le symbole d'un casier judiciaire historique beaucoup moins chargé que celui de la croix chrétienne. Afin de mettre toutes les chances de son côté, pour éviter de se faire rattraper par la fraternité, Cohn rappelle l'une des raisons pour lesquelles le monde éprouva tant de haine envers le peuple juif :

Je leur fais mon meilleur numéro du *Schwarze Schickse*<sup>349</sup>, celui du Judas-traître, ils ne vont quand même pas renoncer à vingt siècles de chefs-d'œuvre et d'amour chrétien uniquement pour m'avoir avec eux<sup>350</sup>?

Mais malgré ses efforts, Cohn se sent bientôt entraîné de force par le courant fraternel et sent que déjà son histoire se fond à l'Histoire illustre de l'Occident :

Staline me saute au cou, m'embrasse sur la bouche, j'invente l'esclavage, les croisés se poussent pour me faire de la place, Simon de Montfort lui-même me montre comment on prend un nouveau-né hérétique par les pieds pour faire éclater sa tête contre les murs de Toulouse<sup>351</sup>...

Désespéré, se voyant déjà porter la hache de guerre, le *dibbuk* ne peut s'empêcher d'invoquer un sauveur : « Hitler! Où est Hitler? Je veux, j'exige Hitler! Il ne permettra pas ça! Hitler, à moi!<sup>352</sup> » Dans une sorte de retournement de situation absurde, l'auteur présente la réconciliation judéo-chrétienne d'après-guerre comme une autre forme d'antisémitisme puisqu'elle constituerait encore une violence imposée aux Juifs, celle des crimes passés. De plus, une telle fraternité née du sang et de la haine verserait dans l'obscénité, ce que seul le Führer saurait empêcher. À ce moment du roman, le lecteur sait à quoi s'attendre de l'humour de Gary, mais les supplications à Hitler constituent une sorte de paroxysme dans l'ironie de l'écrivain. Si ce n'était déjà fait, c'est une façon pour Gary de s'assurer de déloger par le choc les clichés liés à la Shoah, en implantant de force ce qu'Aurélia Kalisky appelle une contre-mémoire<sup>353</sup>, à l'intérieur de laquelle un espace de réflexion est bien présent et actif. Pour Lauterwein, cette relecture des événements par le rire est une façon de lutter contre

---

<sup>349</sup> Dans le roman, nom vulgaire d'un cabaret yiddish de Berlin.

<sup>350</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 300.

<sup>351</sup> *Ibid.*, 307.

<sup>352</sup> *Ibid.*, 306.

<sup>353</sup> Kalisky, « Mystères de la satire », 164.

l'historicisation : « Tout en transmettant le caractère irréconciliablement catastrophique de l'événement, le rire réflexif bouleverse nos certitudes, libère la mémoire de ses interprétations idéologiques et religieuses et nous présente la catastrophe comme un problème actuel<sup>354</sup>. »

Dans cette dernière partie du livre, Gary persiste à dénoncer certaines illusions dont se pare l'humanité en jetant cette fois son dévolu sur le fait que derrière les différents conflits se cache une roue qui, lentement, intervertit oppresseurs et opprimés : « La suggestion est claire : les places ne sont pas distribuées une fois pour toutes<sup>355</sup>. » En plus de contribuer à l'effacement de la faute, le philosémitisme ambiant après la guerre constitue une forme de recrutement de bourreaux parmi les victimes. L'Occident a besoin d'alliés pour combattre ceux qui menacent son hégémonie : « Ils ont trouvé un autre bouc, noir ou jaune, et [ils] décident de me compromettre, moi aussi, de m'admettre dans leur tapisserie historique, dans leur chevalerie<sup>356</sup>. » Et ainsi les minorités se succéderont pour offrir leur sang à l'humanité en quête d'orgasme. « La cohérence [...] dont la société pare le réel » suggère à l'humain qu'il évolue en ligne droite, mais « lorsque les lattes disjointes de la passerelle où l'humanité chemine s'entrouvrent », certains voient l'absence de destination et observent plutôt ce cercle mille fois emprunté par l'humain condamné ; « Le rire blanc est leur cri de ralliement<sup>357</sup>. » Gary dénonce à la fois cet appel à la fraternité de la part du bourreau et l'attitude de certaines victimes qui se laissent séduire par la possibilité de porter les armes à leur tour, tel que le formule Christophe Pérez dans son essai *La comédie de l'absolu* :

Gary ne dit pas [...] que nous sommes tous coupables, mais il affirme que le plus grand danger pour la victime, serait de reproduire les actes du coupable contre ce dernier : la victime ferait du coupable la victime de la victime, ce qui conduit inéluctablement à faire de la victime, le coupable du coupable – une sorte de fraternité dans la haine<sup>358</sup>.

Redoutant une haine toujours renouvelée, le Christ se présente à la toute fin du roman pour constater les effets de sa crucifixion sur terre. Après avoir découvert les récentes atrocités, il déclare : « Je refuse catégoriquement d'essayer encore une fois de les sauver.

---

<sup>354</sup> Lauterwein, « Trois passeurs de témoin », 234.

<sup>355</sup> Rasson, *L'écrivain et le dictateur*, 147.

<sup>356</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 328.

<sup>357</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>358</sup> Christophe Pérez, *Romain Gary – La comédie de l'absolu* (Paris : Eurédit, 2009), 56.

Trop, c'est trop. Ils ne changeront jamais. Tout ce que cela donnerait, c'est encore quelques commandes pour les musées<sup>359</sup>. » Les dernières pages du roman prennent les allures d'une course folle où Gengis Cohn lutte contre l'oubli, l'exorcisme et la fraternité, et s'achèvent sur un éclat de rire : « Foutus pour foutus, éclater de rire, c'est encore la meilleure façon d'éclater<sup>360</sup>. » Romain Gary se réveille ensuite au musée de Varsovie tout juste après avoir aperçu une dernière fois son *dibbuk*, vacillant mais bien vivant, suivant comme il peut l'humanité amnésique.

### 3.3 Le sourire du *khassid*, tourné vers la postérité

*« Il ne reste aujourd'hui que deux solutions pour l'homme : être un optimiste qui pleure, ou un pessimiste qui rit. » L'optimiste qui pleure : celui qui croit encore que, par la providence divine ou le progrès des sciences, tout va bien et tout ira bien, et qui ne peut, ouvrant les yeux, que se rendre compte que tout ne va pas bien et que l'avenir est empli de menaces; le pessimiste qui rit : celui qui constate cet état de fait et qui, de cette lucide constatation, apprend que le salut de l'homme ne peut venir que de l'action de l'homme pour l'homme.*

– Vincent Engel<sup>361</sup>

Le « pessimiste qui rit », cette description empruntée par Engel à Camus, semble convenir parfaitement à Romain Gary après analyse de *La danse de Gengis Cohn*. Dans ce roman, le rire constitue un fil conducteur accompagnant chaque réflexion de l'auteur, qui répond par la dérision aux absurdités de l'existence révélées par la Shoah et l'après-Shoah. Toutefois, deux événements du roman font figure de lueurs d'espoir à travers ce capharnaüm gengischoien, témoignant d'un zeste d'optimiste chez un écrivain qui, au fond, veut croire en l'humain. Par leur appel à la résilience, ces passages viennent compléter le concept de rire blanc que nous avons développé jusqu'ici. L'un de ces deux événements survient dans la deuxième partie, alors que Gengis Cohn est en pleine conversation avec Florian. Dans un échange où les allusions ironiques et l'humour tranchant se succèdent, le garde-chasse en vient à raconter une blague à Cohn :

---

<sup>359</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 310.

<sup>360</sup> *Ibid.*, 334.

<sup>361</sup> Engel, *Fou de Dieu ou Dieu des fous*, 20.

Au cours d'un pogrom, la femme de Cohn est violée sous les yeux de son mari par les cosaques. D'abord, ce sont les soldats qui lui passent dessus, puis leur officier survient et se l'envoie aussi. Alors, Cohn dit : « Vous ne pouvez pas demander d'abord la permission, vous, un officier<sup>362</sup>? »

Gengis Cohn se marre, lui qui trouve que Florian a bien assimilé les subtilités de l'humour juif. Mais cette histoire, il la connaît, le Cohn dont il est question, c'est son oncle :

C'était sa femme que les cosaques avaient violée sous ses yeux. Elle avait eu un enfant après cette aventure et mon oncle, qui était lui aussi très rancunier, s'était cruellement vengé des *goïms* russes. *Il avait traité l'enfant comme son propre fils et en avait fait un Juif.*

Florian est complètement écœuré.

– Quel salopard, alors! On n'a pas idée de faire ça à un enfant<sup>363</sup>.

Derrière l'apparence d'une nouvelle occurrence d'humour noir, Gary introduit une forme de rire plus profonde, intimement liée à la reconstruction d'après-guerre. Bien que cela implique de cohabiter avec l'horreur, l'oncle Cohn oppose à la haine et à la destruction l'espoir d'un monde nouveau où tout est à refaire. En élevant le fils bâtard du cosaque comme son propre fils, le père se rit de l'oppresseur et de la guerre. « Il représente par là une revanche du Juif contre son destin. Du Juif qui choisit de rire dans les situations les plus tragiques<sup>364</sup>. » Cet échange entre Florian et Gengis Cohn pourrait aisément passer inaperçu dans le roman, mais l'italique, qui n'est utilisé qu'à certains moments précis du récit, contribue à ralentir le lecteur et à lui faire saisir l'importance de ce passage. On peut imaginer que pour Gary, cette façon de répondre aux atrocités est un premier pas vers une humanité accomplie, celle qu'il attend avec impatience, celle qui un jour « sortira enfin de l'Océan originel où elle rêve confusément en attendant depuis si longtemps sa naissance<sup>365</sup> ».

Le deuxième événement apparaît en aparté de l'enquête, dans la première partie du roman :

Vous avez sans doute tous vu [...] une certaine photo d'amateur, prise par un soldat bon enfant, au moment de l'entrée des troupes allemandes en Pologne. On y voit un Juif *khassid*, vous savez, ceux qui étaient si ridicules, avec leurs cheveux en papillotes sur leurs joues, et leurs longs caftans noirs. Sur la photo, un autre soldat posait pour son camarade :

---

<sup>362</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 215.

<sup>363</sup> *Ibid.*, 216.

<sup>364</sup> Judith Kauffmann, « Littérature, humour et expérience des limites », *Humoresques*, n° 9 (1998) : 95.

<sup>365</sup> Gary, *La danse de Gengis Cohn*, 296.

il tirait en riant la barbe du *khassid*. Et qu'est-ce qu'il faisait, le Juif *khassid*, que l'on tirait par la barbe, tout seul parmi les soldats allemands bons enfants qui riaient? *Il riait, lui aussi*. Je vous l'ai dit : le rire est le propre de l'homme<sup>366</sup>.

Cette image saisissante offre bien des interprétations ou plutôt, les contient presque toutes. Dans le sourire du *khassid*, on imagine retrouver les rires d'autodérision et de survie de Tillion, les rires de révolte et de dépassement de soi de Wiesel, les rires dénonciateurs et ironiques de Gary. Mais avant tout, c'est un sourire d'espoir qui semble surplomber la violence ambiante, posant déjà les premières pierres de l'après-Auschwitz. Lorsque l'humanité reprendra le dessus sur l'inhumanité, elle pourra recommencer son parcours sur la base d'un sourire et non sur celle du martyr. Ce sourire réapparaît à la toute fin du récit, dans la furie des dernières pages où tous les éléments du roman reviennent s'entrechoquer dans une explosion finale : « Tiens, qu'est-ce que c'est? Un arc-en-ciel? Non, c'est le sourire du Juif *khassid* que les soldats allemands souriants tirent par la barbe, tourné vers la postérité, il est immortel, ce sourire, on doit enfin s'approcher de l'éternité<sup>367</sup>. » L'arc-en-ciel, c'est le tragi-comique qui naît de la pluie et du soleil, c'est cet état de grâce et d'espoir entre les larmes et le rire, c'est le sourire du *khassid*. Dans son article « Horrible, humour noir, rire blanc », Judith Kauffmann associe directement ce passage au rire blanc décrit par Tournier :

Faisant contrepoids au triomphe cynique du persécuteur, le sourire du vieil homme, qualifié d'immortel et présenté comme signe avant-coureur de l'éternité, entrouvre l'accès à l'absolu. Irrémédiablement soudé à l'humain transitoire et dérisoire, l'homme au sourire paradoxal affronte l'abîme – infini ou néant? – en disant « oui » quand tout justifierait le « non »<sup>368</sup>.

La blague de Florian et le sourire du *khassid* n'ajoutent rien au déroulement de l'histoire, mais deviennent symboliques d'un espoir difficile à formuler pour l'auteur. Ces passages témoignent du désir de l'écrivain de ne pas laisser les affres de la guerre imposer à jamais leur vision du monde. À la manière de l'oncle de Cohn qui prend sous son aile le fils du cosaque comme si c'était le sien, Gary fait désormais officiellement sienne la culture juive et, par le rire, tente d'en revaloriser les éléments mis à mal par l'antisémitisme. C'est ainsi qu'il réactualise la vieille légende du *dibbuk* et y incorpore certains éléments ancestraux,

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, 50.

<sup>367</sup> *Ibid.*, 345.

<sup>368</sup> Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 137.

comme les conseils rabbiniques, l'étoile de David, la langue yiddish ou l'humour juif, auxquels il insuffle un certain positivisme perdu pendant la Shoah. Gary renoue avec le continuum judaïque rompu, ce qui constitue une nécessité pour la reconstruction d'une identité juive tant personnelle qu'européenne. Ce travail de filiation culturelle est d'ailleurs, pour l'auteur Robert Schindel, l'une des tâches de l'écrivain de la Shoah : « Le rétablissement d'un continuum historique par des hommes vivants est certainement l'un des devoirs qui incombent à l'art et en particulier à la littérature<sup>369</sup>. »

Tout au long de *La danse de Gengis Cohn*, le *dibbuk* se réfère à son ancien maître, le rabbi Zur de Bialystok. La figure d'autorité morale que représente le rabbin constitue l'un des piliers de la pensée juive et il n'est pas surprenant d'en observer la présence dans des textes aussi dissemblables que ceux de Wiesel et de Gary. Pour ce dernier, dont la vie est pourtant exempte de mysticisme juif, cette voix de la sagesse renforce la crédibilité d'une restauration éthique de la mémoire de la Shoah tout en offrant une réponse à « la tentative d'anéantissement de la culture juive par le nazisme<sup>370</sup> ». Avec Gengis Cohn, l'étoile jaune – l'étoile de David – devient non plus un insigne de honte imposé par l'ennemi, mais un symbole durement réapproprié qui incarne pour le *dibbuk* une histoire millénaire et une conscience morale dont il est fier. La langue yiddish, profondément meurtrie par le régime nazi, constitue pour Gary une façon évidente de revendiquer sa place dans la littérature juive tout en contribuant à la revaloriser. « Pratiquer le yiddish, c'est moins s'enrichir d'un savoir supplémentaire que pénétrer dans l'intimité existentielle du peuple juif et participer à son destin<sup>371</sup>. » Les mots yiddish qui parsèment le roman sont comme des braises presque froides sur lesquelles souffle l'auteur en espérant les faire vivre à nouveau. De plus, parler yiddish, c'est garder vivant l'humour intrinsèque de cette langue, qui caricaturait celle de Goethe. Finalement, dans *La danse de Gengis Cohn*, l'antisémitisme et le philosémitisme sont transformés en humour juif, permettant au lectorat juif de renouer avec la tradition d'autodérision et de se réapproprier ce rire salvateur falsifié par des mains ennemies, tout en

---

<sup>369</sup> Entretien avec Robert Schindel, « “De ma plainte jaillissent aussi les brins du rire” », trad. Andréa Lauterwein et Colette Strauss-Hiva dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 316.

<sup>370</sup> Ruzniewski-Dahan, *Romanciers de la Shoah*, 136.

<sup>371</sup> Kauffmann, « Littérature, humour et expérience des limites », 91.



dénonçant les injustices. L'humour étant au cœur de la tradition juive, il est primordial de lui redonner la place qu'il a occupée pendant des siècles : « Comme l'étoile, la blague sur les Juifs doit être réinvestie d'un sens positif, voire protecteur. Ce retournement rendrait au rire une signification essentielle, celle de la résistance et de la survie<sup>372</sup>. »

Dans un article publié en 2006, Pierre Bayard écrivait : « La place de la Shoah dans l'œuvre de Gary est si grande qu'il ne serait pas abusif de dire qu'il en est le grand romancier de langue française<sup>373</sup>. » Il est intéressant de constater qu'avec du recul, Romain Gary aura réussi son pari d'œuvrer à la transmission de la mémoire de la Shoah sans pour autant se cloisonner dans la judéité, faisant de lui un humaniste écrivant pour les grandes causes, quelles qu'elles soient. Aussi, l'auteur aurait certainement été très heureux d'apprendre que la *hora* de Gengis Cohn aura réellement constitué une danse contre l'oubli.

---

<sup>372</sup> Béatrice Gonzalés-Vangell, « Les écrits de Robert Schindel », dans *Rire, Mémoire, Shoah*, 306.

<sup>373</sup> Pierre Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques », *Europe*, n° 926-927 (juin-juillet 2006) : 41.

## Conclusion

Au terme de cette débandade artistique qui explose dans la dernière partie de *La danse de Gengis Cohn*, il est intéressant de rappeler le rôle que jouaient l'art et la culture dans l'œuvre de Tillion, et de constater que la perception de ceux-ci a complètement changé chez Gary. Pensons aux détenues de Ravensbrück pour qui la culture était une sorte de bouée de sauvetage, un gage d'appartenance à l'espèce humaine. L'esthétique et les références théâtrales, poétiques, musicales et littéraires adoucissaient momentanément un monde régi par la brutalité nazie. À l'opposé, la culture devient chez Gary un filtre à travers lequel la société camoufle son inhumanité en magnifiant les horreurs. D'une part, bien que la civilisation occidentale s'en réclame comme une preuve de sa grandeur, l'art n'a pas su faire obstacle aux atrocités. D'autre part, la représentation artistique prenant pour thème la Shoah menace de plonger l'événement dans l'oubli, car l'esthétique mensongère basée sur le *pathos* dont l'art peut faire preuve enlève toute spécificité à la Catastrophe qui est ainsi reléguée aux classeurs de l'histoire au même titre que les autres tragédies. Ces façons diamétralement opposées de concevoir la culture rappellent d'une certaine façon à quel point la perception du monde a pu changer au sortir de la guerre. L'univers concentrationnaire possédait ses propres règles et lois, et travestissait bien des concepts fondamentaux – comme le langage, la justice ou l'éducation – qui une fois l'enfer nazi traversé, étaient susceptibles de connaître une forme de distorsion définitive.

Le rire a ainsi lui aussi connu des modifications dans son essence même. Il semble que les atrocités de la Seconde Guerre mondiale aient repoussé les limites déjà très étendues de ses applications. *In situ*, tous les moyens étaient bons pour se détourner de la souffrance, du trépas et du vide. Rire de la situation désespérée des détenus, rire des crématoires, rire de la mort, rire de la guerre... au cœur des atrocités, tout était moralement permis. Mais le fait que ces manifestations humoristiques étaient acceptées sous le III<sup>e</sup> Reich impose justement qu'elles soient jugées odieuses au sortir de la guerre. Lorsqu'un monde dicté par la barbarie s'effondre, la normalité qui le caractérisait doit impérativement rebasculer vers l'anormalité pour marquer une cassure nette avec l'immonde.

Ainsi, après avoir connu « Auschwitz », la culture et le rire ne sont plus les mêmes, car

comme la littérature, ils devront désormais être porteurs d'une mise en doute, d'un questionnement intrinsèque qui refuse à l'humanité la récurrence de telles erreurs. Mettre à nu les illusions qui incitent l'humain à baisser la garde et endiguer la haine pour que plus jamais ne se reproduisent de telles atrocités, voilà notamment ce que Tillion, Wiesel et Gary revendiquent par le rire blanc présent dans leur œuvre. Dans ce travail, nous avons tenté de faire ressortir la richesse de trois textes qui se détournent des formes narratives généralement admises pour traiter de la Shoah. Bien que très différents, les auteurs se rejoignent dans cette utilisation peu commune du rire et dans leur volonté de préserver une mémoire des atrocités qui, en mettant en scène l'espoir des détenus plus que la haine envers l'opresseur, peut éventuellement devenir une mémoire du bien.

Aux premières loges de l'effondrement des conventions sociales, l'ethnologue Germaine Tillion s'est confinée dans une boîte de carton, se coupant du monde étrange qui était désormais le sien. Elle a rapatrié dans son calepin des éléments de sa vie d'avant, tirés de ses souvenirs, de la radio, de la littérature ou du répertoire musical, et ce, dans un grand éclat de rire qui raillait la mort. L'analyse du *Verfügbar aux Enfers* démontre qu'à défaut de pouvoir agir sur le bien-être physique de ses codétenues, Tillion a directement influencé leur mieux-être mental, tout en les préparant au devoir de mémoire qu'il allait falloir entamer après la guerre. Cette entreprise artistique et humoristique aura contribué à renforcer dans le camp une camaraderie sans laquelle plusieurs n'auraient pas survécu.

Ainsi, Tillion agissait directement pour la construction d'un après-Auschwitz. « Moi, j'ai été immédiatement prise sous l'aile de Germaine Tillion [...] Les femmes qui sont restées seules, je crois qu'elles n'ont pas survécu; on avait absolument besoin les unes des autres<sup>374</sup> », soutient Anise Poste-Vinay, également détenue à Ravensbrück. De plus, au lieu de diriger sa dérision vers l'opresseur, comme en font état la majorité des témoignages sur le rire dans les camps, Tillion a fait preuve d'une autodérision réfléchie. En plus d'être franchement comique pour les détenues, cette technique humoristique créait la mise à distance nécessaire pour se détacher des événements, contribuant grandement à leur compréhension. La réflexivité ainsi

---

<sup>374</sup> Laëtitia Bartringer, « Femmes, condition féminine et expérience concentrationnaire. Les Françaises à Ravensbrück » (mémoire de maîtrise, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2001, 94).

entretenu concourait à garder vivant le sentiment de révolte chez les détenues, les empêchant de sombrer dans l'état amorphe de *Schmuckstück* qui menait droit aux fourneaux. Pour Patrick Bruneteaux, « le déporté suffisamment ironique se donne une chance de ne pas être emporté par le tourbillon local de désespérance<sup>375</sup> ». Forte de ses observations et de son recul par rapport à la situation, l'ethnologue, à la frontière entre l'effondrement et le renouveau, a fait preuve d'un rire transgressif qui a directement agi pour la survie de ses camarades.

Lorsqu'Elie Wiesel a écrit *Les portes de la forêt* en 1964, plusieurs années s'étaient écoulées depuis la fin de la guerre et le rire lié à la Shoah avait perdu de son naturel. Pour l'auteur, le rire post-Shoah ne pouvait reprendre les mêmes intonations qu'avant, mais son existence demeurerait très importante puisqu'elle était directement reliée à la tradition juive. L'étude du roman de Wiesel a permis de constater que le rire qui fuse du personnage de Gavriel et que celui-ci tente de transmettre à Grégor est une incarnation particulièrement fidèle du rire blanc décrit par Tournier. Il témoigne de la lucidité du personnage qui entrevoit l'illusion « dont la société pare le réel<sup>376</sup> », frappant ainsi de dérision toute certitude issue de la civilisation, et notamment la parole. Celle-ci ne pouvant plus opérer pleinement, Gavriel n'a d'autre choix que d'y substituer son rire, parfois plus évocateur que les mots.

Mais ce rire de Gavriel est aussi celui qui retentit pour ne pas concéder toutes les victoires à l'ennemi et qui doit subsister une fois la guerre finie. Pour Grégor qui suit cet apprentissage, c'est à l'instant précis « où rien n'est plus, mais où tout peut être à nouveau<sup>377</sup> » que le rire doit apparaître. Il l'aurait d'ailleurs imaginé retentir sur la croix de Jésus, donnant au monde à venir une assise positive. Ainsi, lorsqu'il devient lui-même la proie de la haine, alors qu'il est accablé de douleur, il ne pense qu'à sourire. Le rire devient ainsi sa seule option pour se libérer de la société et le symbole d'une compréhension nouvelle du monde. Mais Grégor réalise que face au regard accusateur de ses camarades, vouloir se libérer complètement pourrait le conduire à la mort. Il choisit donc, avec l'aide de Clara, de rester soumis à la civilisation, mais de rester vivant. *Les portes de la forêt* devient par le fait même

---

<sup>375</sup> Patrick Bruneteaux, « Dérision et dérisoire dans les stratégies de survie en camp d'extermination », *Hermès*, n° 29 (2001) : 222.

<sup>376</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>377</sup> Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », 137.

le reflet des interrogations de l'auteur sur les limites du rire. Au sortir de l'enfer, ce dernier doit exister pour ne pas faire du peuple juif le dépositaire absolu des larmes et de la souffrance. Toutefois, il ne peut libérer complètement l'auteur de la honte et de la culpabilité d'être en vie alors que tant d'autres sont morts. C'est plutôt la prière et la réconciliation avec les cieux qui le permettront. Dans son roman, Wiesel aura contribué à conserver l'un des symboles forts de la judéité, renouant ainsi avec une identité brisée par la guerre. Les premiers éclats de rire de Gavriel, disant « oui » devant l'horreur « quand tout justifierait le “non”<sup>378</sup> », reflètent cette foi en l'humanité dont il est déjà prêt à reposer les bases.

Entre les mains de Romain Gary, le rire s'est à nouveau métamorphosé. L'auteur n'a pas connu les camps et se permet pourtant de faire grincer bien des dents avec un humour oscillant constamment entre le rire et les larmes, le sourire et le malaise. Les directions du roman sont multiples et Gengis Cohn use souvent d'un comique nullement cosmique pour dénoncer les incongruités d'après-guerre. Nous avons toutefois tenté de montrer que lorsque l'on y regarde de plus près, ce rire parfois violent du *dibbuk*, accompagné d'une critique de l'art et de la culture, offre en définitive une interprétation fort intéressante du rire blanc de Tournier. La lucidité dont fait preuve Gary en dénonçant la culture comme étant un miroir mensonger qui renvoie à la civilisation une image épurée et hautement illusoire nous laisse penser qu'il incarne cette figure décrite par Tournier qui, « lorsque les lattes disjointes de la passerelle où chemine l'humanité s'entrouvrent sur le vide sans fond<sup>379</sup> », voit le rien, conscient que la terre peut à tout instant trahir ses pieds. Gary dénonce ainsi la société qui n'apprend pas de ses erreurs et qui, allègrement, contribue à remettre en place « la toile peinte de notre vie<sup>380</sup> », toute prête à passer au prochain bouc émissaire.

L'ironie que manie Gary ne vise pas uniquement à ridiculiser, mais aussi à empêcher tout esthétisme embellissant de faire de son roman le vecteur d'une cristallisation de la Shoah. Le rire crée un choc qui déstabilise le lecteur et réactualise le problème universel non réglé que constitue Auschwitz. Une lueur d'espoir perce toutefois à travers l'orage de violences et

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>379</sup> Tournier, *Le vent paraclet*, 199.

<sup>380</sup> *Ibid.*, 198.

d'oubli qui éclate à la fin du roman. Le *hassid* reparaît, affichant un sourire tourné vers la postérité comme le symbole d'une longue tradition de résilience. Si même lui, que les nazis tiraient par la barbe, continue malgré tout à sourire, c'est qu'il y a un espoir pour la postérité, pour une Lily en quête d'équilibre et de réalisation de soi. À sa manière et en transgressant les limites du rire, Gary tente de ramener l'humanité vers le chemin de la mémoire ouvert par Tillion et Wiesel.

Placés côte à côte, les trois textes étudiés dans ce travail présentent une similitude intéressante quant à l'évolution du rire au sein de l'œuvre. Celui-ci, peut-on remarquer, est particulièrement présent en début de texte, mais la fréquence de ses occurrences diminue petit à petit. Dans le dernier acte du *Verfügbar aux Enfers* intitulé « Hiver », l'humour est beaucoup moins présent que dans les parties précédentes. Ça ne semble pas être par manque d'imagination ou de temps puisque les références y sont, elles, toujours multiples. Il en va de même dans *Les portes de la forêt* où la dernière partie, également appelée « Hiver », est presque exempte de rire. Le roman avait commencé avec celui, tonitruant, de Gavriel, mais dès sa capture par les soldats hongrois, les longs passages associés au rire s'espacent pour ne devenir, dans la dernière partie, qu'un unique pâle rictus. On arrive au même constat dans *La danse de Gengis Cohn* : les allusions comiques sont très présentes en début de roman et vont decrescendo jusqu'à la toute fin de la dernière partie, « La tentation de Gengis Cohn », où le *dibbuk* lutte pour sa vie et s'autorise de moins en moins l'ironie.

Au premier abord, on peut imaginer qu'il soit normal que face à un sujet aussi terrible que le judéocide, le rire en vienne à s'essouffler, devenant de plus en plus ardu à soutenir au fur et à mesure que les atrocités s'additionnent. Si cela peut constituer une partie d'explication, Joë Friedemann offre quant à lui un autre élément de réponse lorsqu'il mentionne que le rire n'est « jamais dans l'art qu'un moyen et non une fin<sup>381</sup> ». Peut-être devient-il primordial pour ces auteurs que leurs propos ne soient pas confinés au rire. Le sérieux qui conclut chacune des trois œuvres rappelle au lecteur la gravité du sujet, dont le souvenir ne doit pas se limiter à la dérision. Même pour les détenues de Ravensbrück, la fin

---

<sup>381</sup> Friedemann, *Le masque et la figure du rire*, 15.

du *Verfügbar* se distancie des « bobards », car ceux-ci peuvent faire « trop de mal après<sup>382</sup> ». Ainsi, bien que ces textes se distinguent dans la littérature par le rire qui en émane, celui-ci n'est jamais l'aboutissement du travail de l'auteur. Il demeure un allié important dans la possibilité même de l'écriture et accompagne l'écrivain à travers la Catastrophe. Par ailleurs, il semble que la motivation première de ces auteurs en abordant la Shoah sous l'angle du rire était d'abord liée au besoin de se sortir d'une impasse personnelle. Pour Tillion, cela s'avère plus flagrant puisque l'écriture humoristique a favorisé la survie au sein même du camp de concentration. Mais malgré les apparences, le rire chez Wiesel et Gary n'est pas comme pour l'ethnologue un gage de contrôle ou d'assurance. Chez le premier, il constitue une forme d'expérimentation pour se défaire du sentiment de honte. À travers son personnage principal, Wiesel explore les possibilités du rire, et sa capacité à surmonter et à se libérer de la culpabilité. Chez le second, le rire semble être l'unique façon de plonger au cœur de la judéité et de son histoire récente. L'ironie permet à Gary de garder une distance prudente avec son sujet dramatique et dangereux pour lui-même.

*Le Verfügbar aux Enfers*, *Les portes de la forêt* et *La danse de Gengis Cohn* ont certainement contribué à légitimer un rire issu de la Shoah et à paver la voie à un nombre grandissant d'œuvres qui opèrent dans cette même lignée. De nos jours d'ailleurs, le rapprochement entre l'humour et la Shoah ne suscite généralement que bien peu d'indignation dans l'opinion publique, le rire qui y est associé ayant perdu de son caractère transgressif. L'exemple le plus probant de l'éclosion d'œuvres tragi-comiques est certainement ces films que l'on peut appeler les comédies de la Shoah, dont plusieurs ont successivement vu le jour dans les années 1990 : *La danse de Gengis Cohn* (adapté du roman) d'Elijah Moshinsky (1993), *La vie est belle* de Roberto Benigni (1997), *Train de vie* de Radu Mihaileanu (1998) et *Jakob le menteur*<sup>383</sup> de Peter Kassovitz (1999). C'est toutefois le film de Benigni, « unanimement considéré comme l'exemple type pour un traitement "comique" de la Catastrophe<sup>384</sup> », qui a le plus marqué l'imaginaire collectif. Depuis, le film a été démonisé

---

<sup>382</sup> Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers*, 216.

<sup>383</sup> Une première adaptation cinématographique du livre *Jakob le menteur* de Jurek Becker avait été réalisée par Frank Beyer en 1975.

<sup>384</sup> Lauterwein, « Nouvelles ingénuités. La vie est-elle belle? », 349.

par certains et vénéré par d'autres. Dans tous les cas, il aura permis de réactualiser le débat sur la représentation des horreurs et notamment sur la question de savoir pourquoi plusieurs de ces comédies de la Shoah ont vu le jour à la même époque. Pour Colette Strauss-Hiva, cela a à voir avec le fait que la société moderne est caractérisée par « le divertissement permanent<sup>385</sup> » et par l'impératif de devoir « humoriser » à tout moment.

Ainsi, en raison de la place importante qu'occupe le rire dans les différentes sphères de la société, tout sujet serait susceptible de recevoir un traitement humoristique, y compris la Shoah. Mais cette forme de représentation étant devenue plus commune, elle provoque par conséquent beaucoup moins le scandale. On peut donc se demander si l'humour, devenu en quelque sorte une norme, possède encore la faculté de choquer, une condition importante pour la constante réactualisation de la mémoire de la Catastrophe. En serions-nous arrivés au point où présenter la Shoah sous l'angle du rire est devenu anodin? Par ailleurs, se questionne Strauss-Hiva dans son texte « “Je twisterais les mots”<sup>386</sup> », le vrai scandale du rire lié à la Shoah ne résiderait-il pas dans le fait que l'humour est particulièrement utilisé comme approche, car lui seul aura réussi à transmettre efficacement la mémoire des victimes de la Shoah, le sérieux ayant en quelque sorte échoué à le faire? Car le sérieux met en scène les atrocités perpétrées par les tyrans, mais ne fait pas nécessairement tomber ces derniers de leur piédestal. Ainsi, l'admiration que certains pourraient ressentir envers ces dirigeants légendaires n'est pas automatiquement écartée dans les œuvres sérieuses, alors que l'humour « diffame l'admiration, autre forme de banalisation du nazisme<sup>387</sup> ». Toutefois, si le rire perd de ses vertus en raison d'une surutilisation et que le sérieux ne peut transmettre efficacement la mémoire de la Shoah, que reste-t-il?

Ces questionnements non résolus témoignent de l'ambiguïté que recèle toujours le rire à notre époque. Tout récemment, le cas *Charlie Hebdo* a pu fournir l'un des rares exemples de rire qui a encore le pouvoir de secouer la planète et les esprits – indépendamment des questions morales, éthiques et politiques que peuvent susciter les idées défendues par ce

---

<sup>385</sup> Strauss-Hiva, « “Je twisterais les mots” », 384.

<sup>386</sup> *Ibid.*, 375-394.

<sup>387</sup> *Ibid.*, 383.



journal satirique. Une semaine après l'attentat du 7 janvier 2015 qui a coûté la vie à douze personnes, le journal publiait un nouveau numéro sur la couverture duquel se trouvait un Mahomet attristé et solidaire de l'équipe de *Charlie Hebdo*. En d'autres mots, dans les bureaux du journal, le rire avait survécu à la tragédie. On peut débattre de la nature du rire exploité par les rédacteurs, mais il n'en demeure pas moins que cette manière de répondre à l'horreur en la raillant ressemble à certains égards au rire blanc de nos trois auteurs. L'attitude adoptée par Germaine Tillon, Elie Wiesel et Romain Gary, qui ont affronté avec l'arme des désarmés l'un des pires drames de l'humanité moderne, peut constituer une référence dans le processus de survie, de résilience et de mémoire pour tous ceux qui connaissent et connaîtront les événements tragiques que la nature humaine nous réserve.

# Bibliographie

## Corpus

Gary, Romain. *La danse de Gengis Cohn*. Paris : Gallimard, 1967.

Tillion, Germaine. *Le Verfügbar aux Enfers – Une opérette à Ravensbrück*. Paris : La Martinière, 2005.

Wiesel, Elie. *Les portes de la forêt*. Paris : Seuil, 1964.

---

Améry, Jean. *Par-delà le crime et le châtement*. Traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud, 1995.

Amsellem, Guy. *Romain Gary – Les métamorphoses de l'identité*. Paris : L'Harmattan, 2008.

Anaut, Marie. *L'humour entre le rire et les larmes, traumatismes et résilience*. Paris : Odile Jacob, 2014.

Arendt, Hannah. *Eichmann à Jérusalem – Rapport sur la banalité du mal*. Paris : Gallimard, 2002.

Atlani, Aviva. « The ha-ha holocaust: Exploring levity amidst the ruins and beyond in testimony, literature and film ». Thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2014.  
<http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3776&context=etd>.

Auffret, Delphine. *Elie Wiesel – Un témoin face à l'écriture*. Paris : Le bord de l'eau, 2009.

Bauer, Helmuth. *Germaine Tillion über ihre Operette in Ravensbrück*, 12:45:00.  
25 février 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=7pTEmJzJEZQ&spfreload=5>.

Becker, Jurek. *Jakob le menteur*. Traduit de l'allemand par Claude Sebisch. Paris : Grasset, 1969.

Benoit-Otis, Marie-Hélène et Philippe Despoix. « Le Verfügbar aux Enfers – Un document de conception orale. Ou comment résister par le rire à l'horreur des camps », *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 1-21.

Bensoussan, Georges. *Atlas de la Shoah*. Paris : Autrement, 2014.

- Berger, Peter L. *Redeeming laughter: The comic dimension of human experience*. Berlin-New York : de Gruyter, 1997.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris : Payot & Rivages, 2011.
- Bona, Dominique. *Romain Gary*. Louiseville : Éditions Lacombe, 1987.
- Bonnet, Marie-Joséphine. *Plus forte que la mort : survivre grâce à l'amitié dans les camps de concentration*. Rennes : Ouest-France, 2015.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Le livre de poche, 1966.
- Bruneteaux, Patrick. *Dérision et dérisoire dans les stratégies de survie en camp d'extermination*. Hermès 1, n° 29 (2001) : 217-226.
- Catonné, Jean-Marie. *Romain Gary/Émile Ajar*. Paris : Belfond, 1990.
- Cloonan, William. « The spiritual order of Michel Tournier ». *Renascence* 26, n° 1 (1983) : 77-87.
- Cohen, Myriam B. *Élie Wiesel – Variations sur le silence*. La Rochelle, Rumeur des âges, 1988.
- Coquio, Catherine. *La littérature en suspens*. Paris : L'Arachnéen, 2015.
- Delage, Christian et Vincent Guigueno. *L'historien et le film*. Paris : Gallimard, 2004.
- Desmarais, Benoit. *Romain Gary – L'impossible dérobade*. Toronto : Becker Associates, 2014.
- Desportes, Marcel. « La tragédie grecque ». Dans Sophocle. *Antigone*. Paris : Bordas, 1984.
- Engel, Vincent. *Fou de Dieu ou Dieu des fous*. Bruxelles : Boeck-Wesmael, 1989.
- Fergusson, Kirsty. « Totalité et ironie ». *Revue des sciences humaines* 232 : Michel Tournier, (1993/1994) : 67-75.
- Fergusson, Kirsty. « “La recherche de l'absolu” in the works of Michel Tournier ». Thèse de doctorat, University of London Ontario, 1991.

- Fergusson, Kirsty. « Metaphysical desires and ironist devices in the works of Michel Tournier ». Dans *Michel Tournier*. Sous la direction de Michael Worton, 89-100. London-New York : Routledge, 1995.
- Freud, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et le D<sup>r</sup> M. Nathan. Paris : Gallimard, 1930.
- Friedemann, Joë. *Le rire dans l'univers tragique d'Elie Wiesel*. Paris : A.-G. Nizet, 1981.
- Friedemann, Joë. *Rire et littérature*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 1998.
- Friedemann, Joë. *Langages du désastre*. Paris : A.-G. Nizet, 2007.
- Friedemann, Joë. *Le masque et la figure – Études sur le rire : la genèse, le rire noir, l'utopie, la Shoah*. Paris : Orizons, 2014.
- Gary, Romain. *Éducation européenne*. Paris : Gallimard, 1956.
- Gary, Romain. *La nuit sera calme*. Paris : Gallimard, 1974.
- Gary, Romain. *La promesse de l'aube*. Paris : Gallimard, 1980.
- Gary, Romain. *Les cerfs-volants*. Paris : Gallimard, 1980.
- Genette, Gérard. *Des genres et des œuvres*. Paris : Seuil, 1999.
- Gilzmer, Mechthild. « De *Blanche-Neige* à Rieucros au *Verfügbar* de Ravensbrück. Pour une mémoire transnationale des camps pour femmes dans les années 1940 ». Dans *L'engagement à travers la vie de Germaine Tillon*. Sous la direction d'Armelle Mabon et Gwendal Simon, 145-157. Paris : Riveneuve éditions Bretagne, 2013.
- Herzog, Rudolph. *Rire et résistance. Humour dans le III<sup>e</sup> Reich*. Traduit de l'allemand par Robert Darquenne. Paris : Michalon, 2013.
- Hilberg, Raul. *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive, 1933-1945*. Traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra. Paris : Gallimard, 1994.
- Hilsenrath, Edgar. *Le nazi et le barbier*. Traduit de l'allemand par Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb. Rayol-Canadel-sur-Mer : Attila, 2010.

- Horkeimer, Max et Theodor Adorno. *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Paris : Gallimard, 1974.
- Huston, Nancy. *Tombeau de Romain Gary*. Arles : Actes Sud, 1995.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris : Flammarion, 1964.
- Kauffmann, Judith. *La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident*. *Études littéraires* 17, n° 1 (1984) : 71-94.  
<http://id.erudit.org/iderudit/500634ar>.
- Kertész, Imre. *Être sans destin*. Traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba. Paris : 10/18, 1998.
- Kertész, Imre. *L'Holocauste comme culture : discours et essais*. Traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud, 2009.
- Krell, Jonathan F. « Michel Tournier et l'accent grave du jeu » *Littérature* 94, n° 2 (1994) : 25-36.
- Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- Kundera, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, 1989.
- Laharie, Claude. *Gurs – L'art derrière les barbelés : 1939-1944*. Paris : Atlantica, 2007.
- Lauterwein, Andréa, dir. *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris : Éditions de l'éclat, 2009.
- Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Traduit de l'italien par Martine Schruoffenegger. Paris : Julliard, 1988.
- Levi, Primo. *Les naufragés et les rescapés*. Traduit de l'italien par André Maugé. Paris : Gallimard, 1989.
- Maazouzi, Djemaa. « Germaine Tillion. Credo du “solidus” et sympathie à la lettre ». *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 22-37.
- Moller, Sabine, Karoline Tschuggnall et Harald Welzer. *Grand-père n'était pas un nazi*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Gallimard, 2013.
- Morin, Christian. *L'humour avec soi : analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary/Ajar*. Québec : Nota bene, 2006.

- Neher, André. *L'exil de la parole : du silence biblique au silence d'Auschwitz*. Paris : Seuil, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Le Livre de poche, 1983.
- Noguez, Dominique. *L'arc-en-ciel des humours*. Paris : Hatier, 1996.
- Pérez, Christophe. *Romain Gary – La comédie de l'absolu*. Paris : Eurédit, 2009.
- Philonenko, Alexis. *Nietzsche : le rire et le tragique*. Paris : Le Livre de poche, 1995.
- Rasson, Luc. *L'écrivain et le dictateur*. Paris : Imago, 2008.
- Rousset, David. *L'univers concentrationnaire*. Paris : Minuit, 1965.
- Ruszniewski-Dahan, Myriam. *Romanciers de la Shoah*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Santerre, Ariane. « L'intertextualité dans Le Verfügbar aux Enfers et d'autres témoignages concentrationnaires. Une comparaison entre les périodes d'incarcération et d'après-guerre ». *Revue musicale OICRM* 3, n° 2 (2016) : 55-77.
- Sarrazin, Bernard. *Le rire et le sacré*. Paris : Desclée de Brouwer, 1991.
- Schindel, Robert. *Le mur de verre*. Traduit de l'allemand par Anne-Marie Geyer. Paris : Stock, 2005.
- Shapiro, Marc. *L'illusion comique*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1940.
- Sperber, Manès. *Être Juif*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris : Odile Jacob, 1994.
- Steiner, George. *Langage et silence*. Paris : Les Belles Lettres, 2010.
- Stora-Sandor, Judith. *L'humour juif dans la littérature de Job à Allen*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1984.
- Stora-Standor, Judith. *Le rire élu*. Paris : Gallimard, 2012.

- Tabori, George. *Mein Kampf*. Traduit de l'allemand par Armando Llamas. Arles : Actes Sud, 1987.
- Tillion, Germaine. *Ravensbrück*. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1946.
- Tillion, Germaine. *Ravensbrück*. Paris : Seuil, 1973.
- Tillion, Germaine. *Ravensbrück*. Paris : Seuil, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Le siècle de Germaine Tillion*. Paris : Seuil, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Germaine Tillion – Fragments de vie*. Paris : Seuil, 2009.
- Tournier, Michel. *Le vent paraclet*. Paris : Gallimard, 1977.
- Wardi, Charlotte. *Le génocide dans la fiction romanesque*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1986.
- Wiesel, Elie. *La nuit*. Paris : Minuit, 1958.
- Wiesel, Elie. *L'aube*. Paris : Seuil, 1960.
- Wiesel, Elie. *Le chant des morts*. Paris : Seuil, 1966.
- Wiesel, Elie. *Un Juif d'aujourd'hui*. Paris : Seuil, 1977.
- Wiesel, Elie. *Le testament d'un poète juif assassiné*. Paris : Seuil, 1980.
- Wiesel, Elie. *Célébrations : Portraits et légendes*. Paris : Seuil, 1994.
- Wiesel, Elie. *Le mal et l'exil : dix ans après*. Montrouge : Nouvelle Cité, 1999.
- Wiesel, Elie. *Et où vas-tu?*. Paris : Seuil, 2004.
- Wiesel, Elie. *Cœur ouvert*. Paris : Flammarion, 2011.
- Wieviorka, Annette. *Le procès de Nuremberg*. Rennes : Éditions Ouest-France, 1995.
- Wieviorka, Annette. *Eichmann – De la traque au procès*. Bruxelles : André Versaille éditeur, 2011.

Wieviorka, Annette. *1945 – La découverte*. Paris : Seuil, 2015.

Wigoder, Geoffrey. *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*. Paris : Cerf/Robert Lafont, 1996.

Wood, Nancy. *Germaine Tillon, une femme-mémoire*. Paris : Éditions Autrement, 2003.